

Kulturgeschichtliche Monographien



Die moderne Malerei in Deutschland

von

Dr. Alfred Koeppen

Liebhaber-
Ausgaben



Nr. 7

Kulturgeschichtliche Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von
Hanns v. Zobeltitz

7

Die moderne Malerei in Deutschland

1914

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Die moderne Malerei in Deutschland

von

Dr. Alfred Koeppen

Mit 135 Abbildungen, darunter 33 mehrfarbige Textbilder und 8 mehrfarbige Einschalttafeln ⁂ Zweite, völlig umgearbeitete Auflage



1914

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig

[redacted]

Vorwort zur ersten und zweiten Auflage.

Die Überzeugung, daß es für die moderne und modernste Malerei in Deutschland an einem Buche fehlt, das im kurzen Zusammenhange die Entwicklung seiner Geschichte, seine Hauptströmungen, die Charakteristik seiner Führer enthält und jedermann die Möglichkeit gewährt, zu dieser heiß umstrittenen Kunst Stellung zu nehmen, veranlaßte mich zu vorliegendem Werke.

Gewiß, es mangelt nicht an Literatur, aber sie ist verteilt in allen möglichen Zeitschriften, oder es sind mehr für gelehrte Kreise berechnete Werke oder in neuester Zeit Abrisse in dickleibigen Kunstgeschichten, die von dem Leser ein eingehenderes Studium erfordern oder voraussetzen. Dabei berücksichtigen diese oft allzusehr die Kunst des Auslandes. Mir erschien es aber notwendig, daß der gebildete Deutsche zuerst in seiner Heimatkunst Bescheid weiß und sie zu empfinden, begreifen und verstehen sucht. Nicht darauf kommt es an, alle Erscheinungen einer Kunstepoche oberflächlich kennen zu lernen, sondern an einer kleinen Auswahl der besten Werke zu einem Genuß und dadurch zu einem Verständnis zu gelangen. Deshalb habe ich mich beschränkt — aber mich auch befleißigt, einzelne Künstler und Werke eingehend zu würdigen. Auch will ich nicht nur durch den neuerdings beliebten schriftstellerischen Stil mit seiner babylonischen Sprachverwirrung blenden und in einen Taumel versetzen, sondern den Geist der Kunstwerke, ihre Zusammenhänge mit den geistigen Strömungen der Zeit in schlichter, anschaulicher und jedermann verständlicher Sprache schildern.

Es ist selbstverständlich, daß ich die Literatur über die Künstler und Kunstwerke der Gegenwart durchgegangen und vielen Verfassern zu Dank verpflichtet bin, da ich mich durch ihre Schriften bereichert habe; meine Hauptanregung aber empfing ich durch den persönlichen Gedankenaustausch mit den Künstlern selbst und durch stetes Versenken in ihre Schöpfungen. Indem ich jedwede Anregung auf mich wirken ließ, wollte ich das Wesen der „Modernen Malerei“ gleichsam als ein Erlebnis darstellen.

Viele Schwierigkeiten stellten sich der Arbeit entgegen. Manchen trefflichen Maler mußte ich zu meinem Bedauern weglassen, denn die Zahl ist zu groß. Zweck der Arbeit war auch kein Katalog, sondern Einführung in das Verständnis der verschiedenen Strömungen. Oft hätte ich unter den Abbildungen kennzeichnendere Werke gebracht, gewiß manches Bild nicht unberücksichtigt gelassen, wenn nicht Besitzrechte hindernd im Wege gestanden hätten.

Wenn schließlich viele Schwierigkeiten beseitigt werden konnten, so danke ich dies in allererster Linie den Künstlern, die die Erlaubnis zum Abbilden ihrer Werke gaben, ferner einigen uneigennützigen Verlegern wie den Herren Albert & Co. (München), Paul Cassirer (Berlin), Fritz Gurlitt (Berlin), Franz Hanfstaengl (München), Heinrich Keller (Frankfurt a. M.), Keller & Reiner (Berlin) u. a.

So hoffe ich denn der modernen Malerei in Deutschland durch dieses Buch Freunde zu erwerben und sage dem Verlagshause von Velhagen & Klasing meinen besonderen Dank, daß es meine Bestrebungen unterstützte.

Berlin und Schreiberhau, Frühjahr 1914.

Dr. Alfred Koeppen.



Abb. 1. Arnold Böcklin: Flora. Nach der Aquarellgravüre im Verlage von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 97.)

Moderne Malerei.

I. Zum Geleit.

In meinem Kleiderschrank hängt ein alter schwarzer Rock. Zwölf Jahre hindurch ist er mein treuer Gefährte gewesen, mit mir durch Länder und Städte, Straßen und Gassen gewandert und hat bei arm und reich, hoch und niedrig zu Tische gesessen. Langsam wurde er altfränkisch, aber es hat ihn wenig gekümmert, daß Moden kamen und gingen, dieweil die Menschen keine Ruhe halten, voller Einfälle und Launen sind und heute verhöhnen, was sie gestern noch als schön und kleidsam priesen. Er diente eben ehrlich seine Jahre ab, der alte Rock, bis er fadenscheinig wurde und glänzte wie ergrauendes Haar.

Nun hängt er still im Schrank. Nur zuweilen erzählt er mir von vergangenen Tagen, erinnert mich, daß auch ich älter geworden und meine Haare langsam bleichen, erinnert mich an Männer und Frauen, mit denen ich geplaudert, gelacht und gescherzt, an manchen, den nun die kühle Erde deckt. —

Nun trage ich einen neuen Rock und mir ist, als ob ich einen anderen Menschen angezogen, mich innerlich gewandelt habe. Vieles, was mir einst verächtlich erschien, ist mir heilig und würdig geworden und umgekehrt. Ansichten über Glaube und Sitten, Kunst und Wissenschaft, Menschen und Werke wechselten. Wofür ich einst glühte, möchte ich heute weniger eingetreten, manches nicht vorgetragen oder geschrieben haben, weil es irrtumsfreier, wohl auch weniger schroff und verletzend hätte sein können.

Unsere Arbeiten sind die Spiegelbilder unserer Seele. Nach Jahr und Tag, bei besonderen Anlässen schaut man in sie hinein und hält Einkehr. Dann hebt eine Feierstunde für sie an.

So habe ich nach langer Lebensfahrt das vor zwölf Jahren niedergeschriebene Buch über die „Moderne Malerei“ wieder vorgenommen und darinnen geblättert und gelesen. Daß mir doch vieles so fremd vorkommt und anderes wieder so vertraut! Ich bin eben ein anderer geworden, denn die Zeiten brachten neue Gedanken, die zum Vergleich herausfordern. Meinem Buche ergeht es wie meinem alten Rock: ich lasse es wohl am besten im Schranke und schreibe ein neues, denn ich bin älter geworden und mit mir Menschen und Werke . . .

Aber trotzdem! — eins, fühle ich, ist mir wie früher geblieben: die Begeisterung für das Leben, das immer nach neuer Gestaltung und neuen Ausdrucksformen ringt, denn alle Form ist sichtbar gewordenes Leben.

Und das ist mein Glaubensbekenntnis: ein jedes Kunstwerk ist eine Welt im kleinen, die in ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit ruht und um so mehr Bewunderung verdient, je vollendeter das innere Leben sich in der äußeren Form gestaltet. Es ist gleichgültig, in welcher Zeit, in welchem Stil, welcher Technik und Auffassung es ausgeführt wurde, denn sein Leben verlangt eine innere Gesetzmäßigkeit und Logik, die sein Schöpfer unbewußt aus sich gestalten muß.

Ich glaube, daß nur heilige Liebe ein Kunstwerk schaffen kann und daß von dem Künstler wie von dem Redner gilt: „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende Schelle.“

Die Liebe, die ein Kunstwerk erschuf, muß unsere Seelen durchzittern, daß uns Sehnsucht überkommt, uns von dem Alltage zu befreien, uns in das Unendliche und Ewige der Natur hineinzufühlen, einen Einklang herzustellen zwischen ihr und uns. Darum verehren wir den Künstler als ein begnadetes Sonntagskind, weil er uns einen Trunk aus der Quelle der Ewigkeit reicht, unsern Leib mit neuer Kraft zu stählen.

Ich glaube, daß nur eine Seele, frei von den Schlacken des Alltags, Werke schaffen kann, die wieder zur Seele sprechen, eine gesunde und starke Seele,




Abb. 2. Adolph von Menzel: Das Flötenkonzert. 1852.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 18.)


keine umdüsterte, sich abquälende mit Fledermausflügeln, keine kranke, die durch lüsternen Reiz aufgepeitscht wurde. Wehe, wenn sie ihr Gift auf den Markt spritzt und die Seiltänzer und Gaukler an sich zieht, daß sie dann wähnen, auch Künstler zu sein.

Nicht alles, was die geschäftskundigen Tempelwächter und Priester durch ihren Chor als Meisterwerke preisen, hat mit wahrer Kunst etwas gemein. Die Marktschreier und Ausrufer sind Diebe und Giftmischer, die die Seele des Volkes vergiften. Mit Geißelhieben müßten sie aus dem Tempel getrieben werden.

Das wahre Kunstwerk ist keine Ware, die der fettgewordene Emporkömmling seinen Gästen mit Katalognummer und Marktpreis frohlockend zeigt, ist keine Modefigur, die die Schneidermeister der Kunst als Dutzendartikel auf den Ausstellungen zur Schau stellen.

Das wahre Kunstwerk wird wie ein Kind in der Stille geboren. Ein Geheimnis umschließt es. Scheu wagt es sich an den Tag, wirbt um Liebe und erringt sie langsam, da es immer aufs neue und herrlicher den heimlichen Schatz seiner Schönheit erschließt.

Heilig sei uns die Kunst, die eine gesunde und starke Seele gebar.

II. Moderne Kunsterziehung.

Um die wahre von der falschen, große, tiefe und erhabene Kunst von der Trödelware des Alltags unterscheiden zu können, muß der Mensch erzogen, sein Auge gebildet worden sein. Wie aber steht es damit? Wohin man auch geht: überall mit sehenden Augen wandelnde Blinde, die über die alte Kunst ihre auswendig gelernten Papageibrocken herschnurren und die Werke preisen, von der dickleibige Bücher in gedankentriefender Sprache reden.

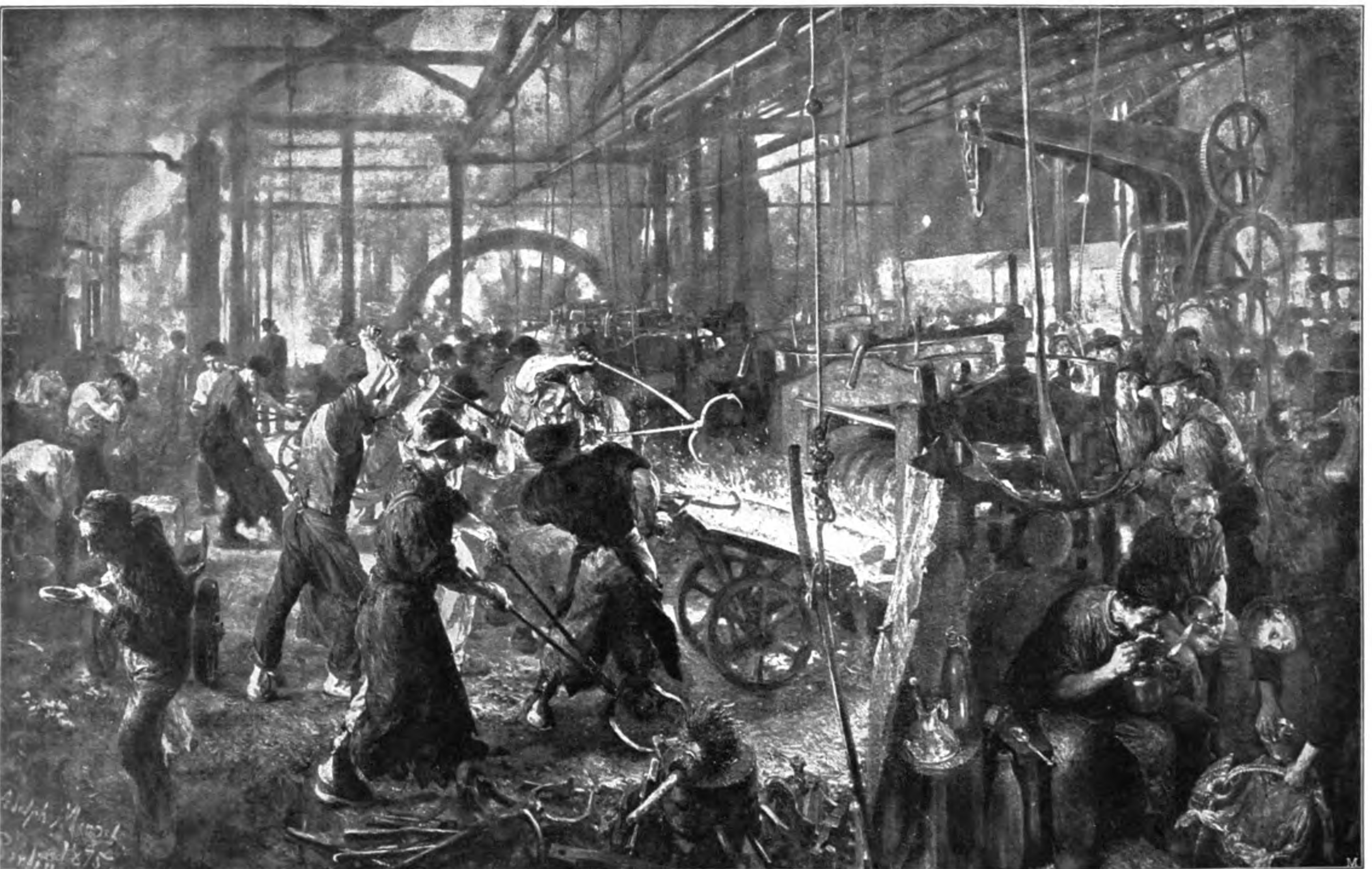


Abb. 3. Adolph von Menzel: Das Eisenwalzwerk. 1875. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 20.)



Abb. 4. Wilhelm Leibl: Die Pariserin. 1869.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 26.)

In ihrer Jugend lernten sie wohl an den Bildwerken der Griechen und Römer, an den Gemälden Raffaels, Dürers, Rembrandts, Velasquez' die Schönheit des Wie und des Was, lasen Lessings „Laokoon", Herman Grimms „Michelangelo" und lernten wohl noch, wie man in der neuesten kunstästhetischen Schule Kunstwerke als mathematische Rechenexempel behandelt.

Arme Jugend, die erzogen wurde, das gleichsam Heilig-Gesprochne kritiklos anzuerkennen! Und das, trotzdem seit einem Menschenalter unser Land mit Kunstzeitschriften und -vereinen überschwemmt und überall unter Zuhilfenahme des vorzüglichsten Abbildungsmaterials über Kunst gepredigt wird! Die Hauptschuld trägt die verstandesmäßige Ausbildung unserer Jugend, die nur selten mit den Augen der Seele lernt. Jedes Kunstwerk spricht Empfindungen aus, daß sie wieder Empfindung werde. Glücklich, wer seines Geistes einen Hauch verspürte! Daher müssen wir uns mit der Kraft der Liebe in die einzelne Schöpfung versenken und werden dann mit dem alten Brockes sagen:

Jetzt aber, da der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn,
Kann ich in Wahrheit dir gestehn,
Daß sie erst recht zum Sehen taugen!

Kunstwerke recht betrachten, heißt: wandeln auf den Wegen der Seele. —

Man soll nicht sagen: Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr. Und der alte Brockes hat ganz recht: unser körperliches Auge muß nur richtig geleitet werden. Das geschieht aber nicht durch Belehrung in jener gekünstelten aus Lateinisch, Griechisch, Französisch zusammengestoppelten Sprache mit ihren gelehrt und geistreich klingenden Einfällen, mit dem um-die-Dinge-Herumreden, sondern allein mit einer von Empfindung und Phantasie getragenen Sprache, denn unsere Sprache ist die klingende Seele, die sich den Weg wieder zu ihr bahnt.

Wir haben der Verstandesarbeiten Legionen, aber der gemütstiefen nur ein kleines Häuflein.

Ein Kunstwerk ist keine mathematische Aufgabe oder es ist ein schlechtes Werk. Man kann wohl zeigen, worin es sich von anderen unterscheidet, worin sein neues Leben in der Technik oder im Inhalt liegt, wie es zusammenhängt mit den Gedanken- und Empfindungskreisen der Zeit, aus welchen Strömungen es geboren wurde, denn jede Kunst wird nur im Kampfe mit der älteren groß, aber ein Rest bleibt immer zu lösen — ihn vermag nur unser tiefes Innere zu fühlen.

III. Aus vergangenen Tagen.

Das Bleibende in der gesamten Kunst der Vergangenheit war die Verbindung von Zeichnung und Farbe, die Betonung der Lokalfarben und die Darstellung aller Gegenstände bei mittlerem Tageslicht. Wenn einige Maler wie Rembrandt, Tizian, Rubens als große Koloristen gerühmt werden, so verdanken sie dies einer Verschmelzung von Farbentönen, die Gefühle und Stimmungen durch den bald dunklen, dämmrigen, bald helleren, wärmeren oder goldigeren Ton auslösen. Das geheimnisvolle künstliche Licht hat Melodie und ist voller Musik.

„Die Farbe diente ihnen nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel, zur Erreichung der Einheit des Ganzen. Mit ihrer überzeugenden Kraft hebt sie somit die Form rundend hervor, und wo der Formenausdruck wahrhaft vollendet ist, breitet sie sich dann wieder wie ein von seinem Genie beseelter Hauch reizvoll über ihn aus.“

Ohne Farbenklänge war die Malerei bis in die Tage des Rokokos nicht denkbar gewesen; erst im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wurde ihr das schöne Kleid ausgezogen, und Klassizismus und Romantik befreiten es von den allzu bauschigen Formen und den verlorenen Spielereien des Barocks und Rokokos. Indem sich die Maler in philosophische Betrachtungen verloren und Gedankenwelten in monumentalen Kompositionen mit großzügigen Formen und rhythmischen Umrissen aufbauten, verurteilten sie die Farbe zur Bedeutungslosigkeit. Der Klassizismus bewahrte hierbei eine unnahbare Hoheit und war erfüllt von stolzer Männlichkeit und Einsamkeit, die Romantiker hingegen gingen den weicheren Regungen der Seele nach und liebten Sehnsuchtsstimmungen voller Rührseligkeit und Schwärmerei.



Abb. 5. Wilhelm Leibl: Die Kokotte. 1869.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 24 ff.)

Beide Kunstrichtungen bauten sich auf einem literarischen Sockel auf. Der Ästhetiker Winckelmann bildete ihn bei den Klassizisten und bestimmte den Inhalt der Bilder von Asmus Jakob Carstens, Bonaventura Genelli, John Flaxman, Friedrich Preller, die ihre Stoffe den Werken Homers und Dantes entlehnten oder in Landschaften die Welt der Griechen verherrlichten, wobei die Meister der Hochrenaissance, besonders Raffael und Michelangelo, die künstlerische Komposition und die Formensprache bestimmten. Bei den Romantikern ruhte die Gedanken- und Empfindungswelt auf den Schultern von Wacken-



Abb. 6. Wilhelm Leibl: Bildnis.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 24 ff.)

roder, den Gebrüdern Schlegel, Tieck mit ihrer Liebe für das deutsche Mittelalter, während man bei den italienischen Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts vor Raffael (den Quattrocentisten) das Vorbild für den Zusammenklang weicher Linien und Farben fand. Dabei verloren sich die romantischen Maler in mystische Träume und flüchteten sich in die Dome und Kapellen wie einst die frommen Mönche des Mittelalters. Sie begründeten in Rom die Schule der Nazarener, deren Führer Peter von Cornelius wurde.

Als Monumentalmaler hat dieser in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wie ein Riese weit über Deutschland seinen Schatten geworfen. Ihm galt die Verkörperung der Idee des Übermenschlichen, Gewaltigen, Sittlichen, Erhabenen als das höchste Ziel. In einer heldenlosen Zeit lebend, suchte er in der Vergangenheit die Vorbilder deutscher Größe und deutschen Denkens. So schuf er Riesenbilder und pflegte den Kartonstil, d. h. die Durchführung der Komposition in Schwarz-Weiß, wobei die Farbe zumeist nur ein Notbehelf war, denn er studierte die Natur so wenig, daß wir sie z. B. in seinen zahlreichen Briefen als Quelle niemals erwähnt finden. Inhaltlich war seine Kunst und die der Nazarener von großer Empfindung und Tiefe der Gedanken und der aristokratisch-religiösen



Abb. 7. Wilhelm Leibl: Frauen in der Kirche. 1878—1881. (Zu Seite 24 ff.)

Weltanschauung von Goethe, Boisserée, der Brüder Humboldt und Grimm verwandt. Die Bibel, Goethes Faust, religiöse Allegorien, antike und deutsche Sagen und Geschichten bilden die Themen der Werke von Cornelius, Overbeck, Veit, Schnorr von Carolsfeld. In ihrer Kunst war indes ein fremder Klang, der aus Italien herübertönte. Davon blieb nur die Kunst eines anderen, echt deutschen Mannes frei, die Alfred Rethels. Er pflegte den Kartonstil, bestimmte aber als Wesen des Monumentalen, daß die Handlung sich auf Hauptpersonen unter Ausschaltung von Nebendingen zu beschränken habe. Seine zeichnerische Form hat herbe Größe, da er die weichfließende Linie vernachlässigt, vielmehr eckig im Umriß und in der Modellierung ist und den Hauptakzent auf die Charakteristik legt. Den Inhalt seiner Kompositionen, die er als Fresken oder Holzschnitte ausgeführt hat, entlehnte er der Heldensage, oder wählte den Totentanz zum Gegenstande. Unter allen Klassizisten und Romantikern hat Rethel wohl am stärksten auf die Künstler unserer Tage besonders für den Monumentalstil gewirkt.

Neben ihm erzählten Moritz von Schwind und Ludwig Richter in anmutigen Ölgemälden die Märchen des deutschen Volkes, wobei sie für die Farbentechnik in der Kunst der Vergangenheit Anleihen machten, ohne sich ernsthaft in ein Studium der Natur zu vertiefen. Was sie aber auch immer gaben, ob Wald oder Feld, Markt oder Gasse, Ritter oder Bauern: sie umkleideten alles mit Anmut und liehen jedem Wesen eine tiefe seelische Empfindung. Träumerisch, gemütlich, gefühlvoll, manchmal auch nicht frei von Schalk und Humor ist die hervorstechende Note dieser und anderer Künstler wie Karl Spitzwegs, Theodor Hildebrandts. Die Vergangenheit schwebte den Menschen als ein Erinnerungsbild an schönere, bessere Tage vor, eine Auffassung, die wir im Landschaftsbilde so bei Christian Morgenstern, Louis Gurlitt, ebenso auch im Geschichtsbilde von Karl Friedrich Lessing wiederfinden. Ohne Mönche, Räuber, Ritter und Einsiedler ist bei ihm die Natur nicht denkbar, wenngleich er sich bemüht, den deutschen Wald und das Gebirge in großen Formen und unter fleißiger Beobachtung des atmosphärischen Lebens zu malen. Weiter wurde er der Begründer des romantischen Geschichtsbildes, das nichts anderes will, als sittliche Ideale in Freiheitskämpfern und Märtyrern verherrlichen, und fand in Eduard Bendemann hier einen auf das Heroische gerichteten Mitkämpen.

Als eine Paarung des cornelianischen Kartonstiles und der romantischen Empfindsamkeit in Verbindung mit einschmeichelnden Farben kann das Werk Wilhelm von Kaulbachs gelten. Beim Anblick seiner Geschichtsbilder im Treppenhause des Neuen Museums in Berlin muß man aber zugestehen, daß sich dieser Meister allzeit vom Inhalt abhängig machte und ihm in der Komposition ängstlich gerecht zu werden versuchte. So kommt es, daß seine Fresken wie Unterrichts- und Anschauungsbilder wohl gegenständlich lehrreich, aber künstlerisch kraftlos, geistesarm und poesielos wirken, während Cornelius als ein königlicher Gebieter seine Komposition unter seine Gedankenwelt zwingt, so daß jene nur als ihr Resultat erscheint. Hingegen bedeutet Kaulbach durch die Einführung der Wasserglasfarbe einen entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt für die Monumentalmalerei.

Überhaupt erfaßte die Sehnsucht nach Farbe in der Mitte des Jahrhunderts weitere Kreise, und als die Belgier Edouard de Bièfve und Louis Gallait ihre Geschichtsbilder mit der getreuen Wiedergabe des Gegenständlichen in glänzenden Farben, die in eine purpurne Gesamtstimmung eingetaucht waren, mit schillernden Stoffen und festlichem Schmuck in Deutschland ausstellten, glaubte man, die Kunst eines Rubens sei zurückgekehrt. Die deutsche Malerei geriet unter den Einfluß der Belgier und Franzosen, vornehmlich Delaroches und Delacroix'. Karl von Piloty und Hans Makart malten nunmehr Riesenbilder, stellten Staatsaktionen, Geschichte in theatralischer, dekorativer Auffassung dar und suchten als farbenfrohe Techniker durch die Glut der von ihnen verwendeten Untermalung mit



Abb. 8. Gustav Schönleber: Holländische Stadt. (Zu Seite 50.)

Asphaltfarben Kaulbach zu übertrumpfen. Sie gerieten dabei in eine bei allem Prunk äußerliche Theatralik, die dem auf der Bühne jener Zeit herrschenden Meininger Stil verwandt war.

Etwas abseits von dieser auf hohem Kothurn wandelnden sogenannten realkoloristischen Schule wandte sich eine romantisch-realistische Nebenströmung, ohne Gelehrsamkeit oder Kenntnis des antiken und germanischen Sagenkreises vorauszusetzen, an die weitesten Kreise des Volkes. Sie pflegte die einfache und schlichte Erzählung, herausgeboren aus dem Volksempfinden, sowie das Bildnis. Man ist gewissenhaft peinlich in der Wiedergabe des Vorwurfs, strebt nach guten Kompositionen im Sinne der alten Meister, erfreut sich an einem Inhalt ohne große Erfindung und ist harmlos kindlich und gemütlich. Das Zarenlied aus Lortzings „Zar und Zimmermann" spiegelt die Grundmelodie dieser Malerei. Der Druck der Reaktion in dieser Zeit des sogenannten Biedermeiers ließ eben keine Taten, nur Träume und Wünsche aufkommen. Was Karl Steffeck, Julius Schrader, Gustav Richter, Karl Becker, Paul Thumann, Gustav Spangenberg, Rudolf Henneberg in Berlin schildern, gleicht einer breiten Bettelsuppe, ist von äußerlicher Gefälligkeit, und die Zeichnung verbindet sich mit der Farbe zu einem geschickten und gefälligen Duett. Man sieht Helden frisiert wie Tenöre und anmutige Frauen im Gretchenkostüm mit dem Augenaufschlag verliebter Sopranistinnen. Andere Künstler, namentlich in der Düsseldorfer Schule, waren liebenswürdige Erzähler, vortreffliche und vollendete Zeichner von einer treffenden Charakteristik. Sie haben um die Darstellung von Volkstypen und Charakteren ihrer Tage kulturgeschichtliche Verdienste und zum erstenmal Heimatkunst geschaffen, wennschon sie dem Häßlichen geflissentlich aus dem Wege gingen und die Natur, die Bauernstuben und die Menschen darinnen allzeit im Sonntagskleide sahen.

Diese Wirklichkeitsmalerei artete unter ihren geistesverwandten Nachfolgern und Nachahmern bis in unsere Tage hinein zur Unnatur aus. Die Farbenpoesie in den Familienblättern wurde immer süßlicher und schien ihre Modelle aus dem Wachsfigurenkabinett geborgt zu haben. Es handelte sich oftmals überhaupt nicht um Kunst, sondern ums Geschäft. So wurde das große Publikum verführt und sein Geschmack vergiftet.

Neben diesen von der Volkskunst getragenen Künstlern wollten feinsinnigere und dichterisch veranlagte Naturen das geheimnisvolle Seelenleben der Dinge erfassen, gingen darum in der genauesten Naturwiedergabe auf, suchten nach der Poesie der Farbe und der Beleuchtung, ohne die Zeichnung in ihren Bildern zu vernachlässigen. Man muß hier an den Berliner Franz Krüger, den Wiener Ferdinand Waldmüller, den Hamburger Philipp Otto Runge, den Dresdner Kaspar David Friedrich und besonders den Berliner Karl Blechen denken, der Farbenproblemen nachging und seine Bilder mit ihren reich gebrochenen Linien durch Licht und Farbe siegreich zusammenhielt. Alle diese Maler und besonders der letztgenannte haben bereits die kommende Zeit geahnt und, ohne es zu wollen, vorbereitet, denn ein Blechen schreckte schon nicht davor zurück, den rauchenden Fabrikschlot inmitten einer märkischen Flußlandschaft oder eine Berliner Stadtansicht von seinem Fenster aus als poetisches Erlebnis zu malen.

Aus der stillen Kunst dieser naturalistischen Unterströmung mit ihren farbenfrohen Wirklichkeitsschilderungen klingt der Wunsch, die Natur technisch neu zu erobern, als ein notwendiges Ergebnis hindurch.

IV. Vom neuen Geist.

Die Geburtsstunde der modernen Malerei war gekommen. An ihrer Wiege standen zwei Herolde, die eine neue Zeit und einen anderen Geist verkündeten: der Sozialismus und die Naturwissenschaft. Beide bestimmen in der

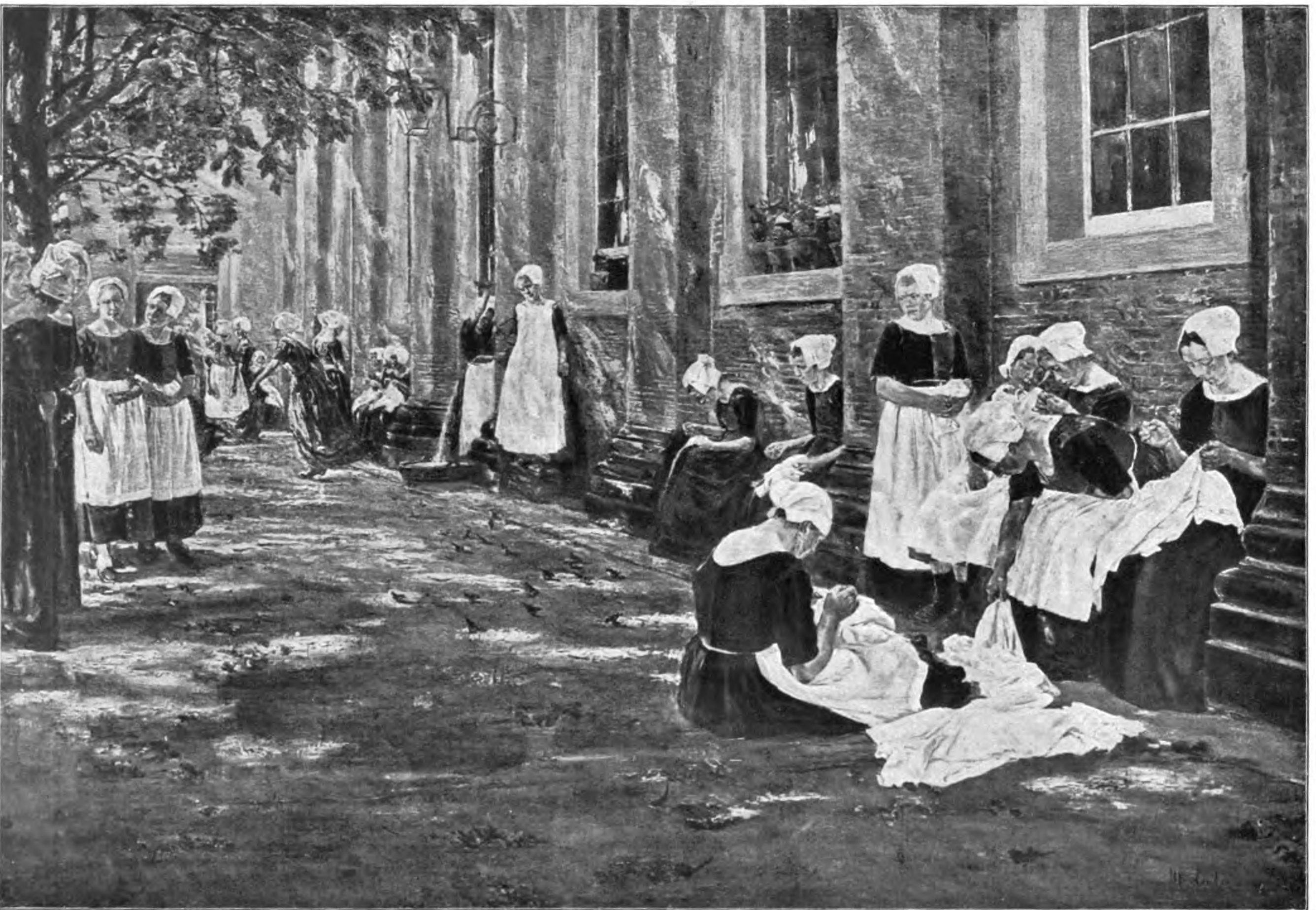


Abb. 9. Max Liebermann: Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam. 1881. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 34.)

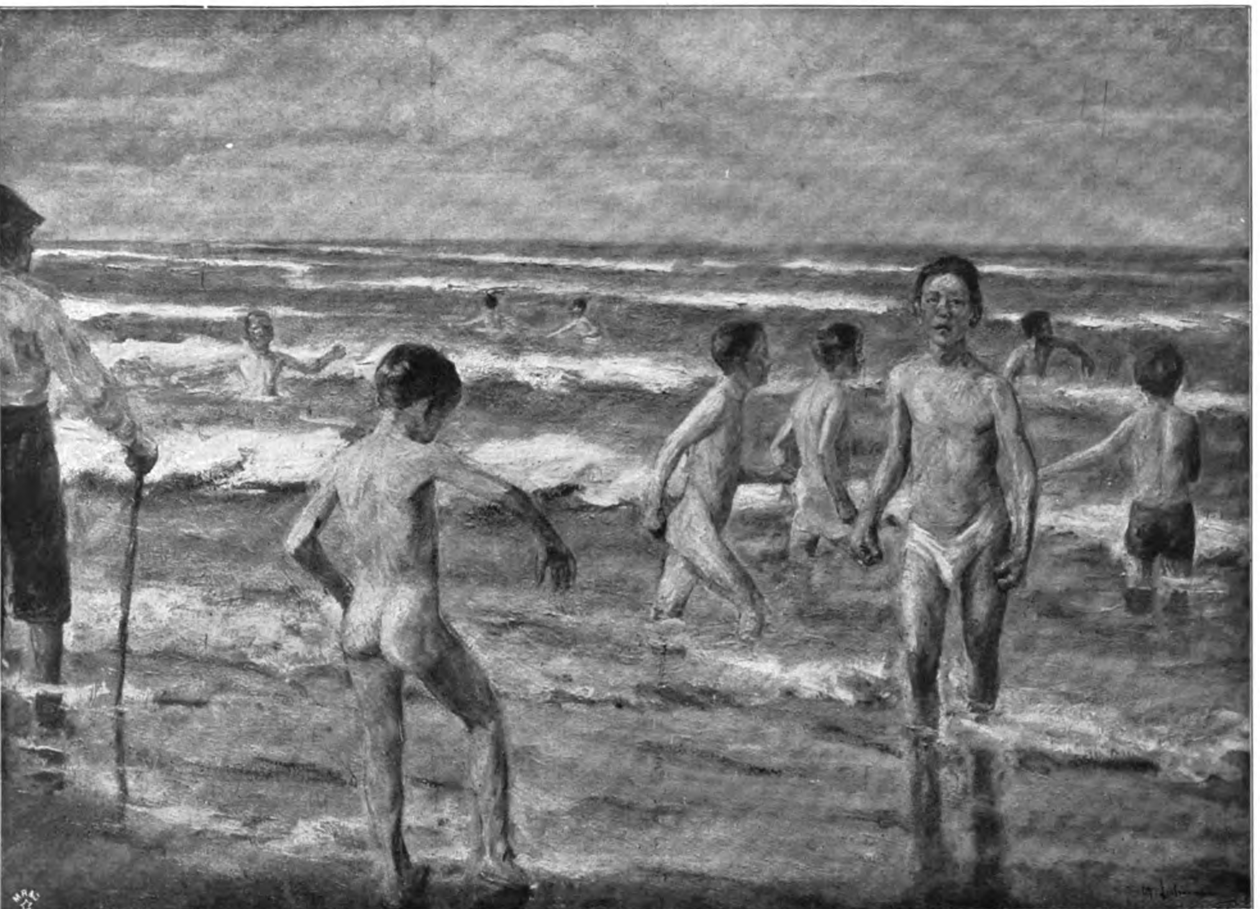


Abb. 10. Max Liebermann: Badende Jungen. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 33.)

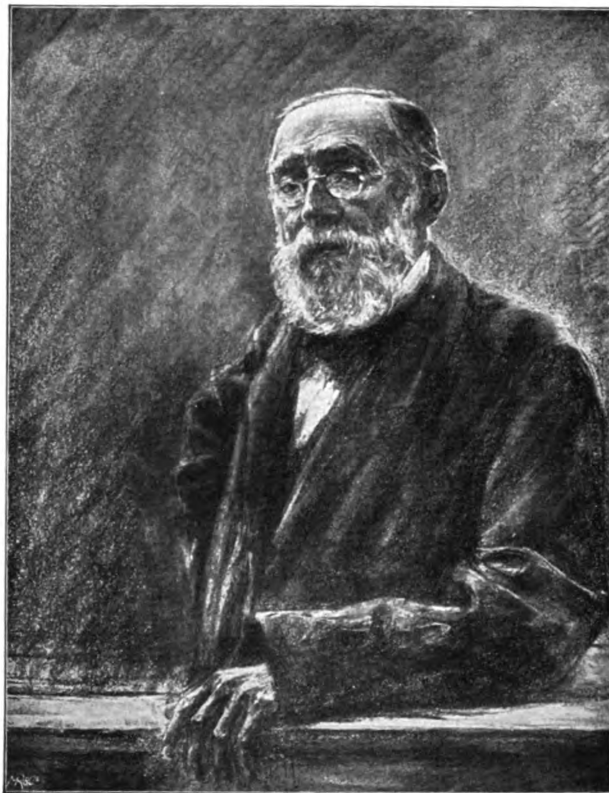


Abb. 11. Max Liebermann: Rudolf Virchow. 1894.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35.

zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das Denken und Fühlen der Menschen. Jener scharte um sein rotes Banner Tausende zur Vernichtung des gegenwärtigen Klassenstaates mit seinen Vorrechten, die Geburt und Stand geben, und wollte an die Stelle des herrschenden Kapitalismus mit seinem unausbleiblichen Drohnentum die Verstaatlichung des gesamten Privateigentums und aller Produktionsmittel auf demokratischer Grundlage setzen. Alle Bürger sollten nicht nur auf dem Papier, sondern in Wirklichkeit gleichberechtigt sein, die Arbeit nach körperlicher und geistiger Veranlagung teilen und ihre Früchte genießen, ebenso sich ohne Ausnahme aller geistigen Errungenschaften erfreuen. Damit war den bisher herrschenden Ständen und Klassen ein Kampf auf Leben und Tod angesagt, dessen unmittelbare Zeugen wir gegenwärtig noch sind. Von den Utopien der ersten Sozialisten, eines Lassalle und eines Marx, sind viele begraben worden, aber die Bewegung ist lawinenartig gewachsen. In Deutschland hat sich diesen Kämpfen niemand entziehen können; ein jeder, wes Standes er auch sei, muß sich mit der sozialen Frage beschäftigen. Im Zusammenhang mit ihr ist die Geschichtschreibung eine andere geworden, da der Forscher der Vergangenheit mit wirtschaftlichen Fragen gegenübertritt und untersucht, wieweit Kapital, Industrie und Volksmasse die geschichtliche Entwicklung beeinflußten. An die Stelle der Herrschergeschichte trat die Geschichte des Volkes.

Nicht minder kräftig leuchtete die Naturwissenschaft in das Gehirn und die Verstandestätigkeit der Massen hinein. Zwischen Himmel und Erde ließ sie nichts ununtersucht. In die Tiefe der Erde bis zum vulkanischen Feuer hinab, in die Himmelsewigkeit bis zu den entlegensten Sternen drang das Forscherauge, überall Rätsel lösend und Wunder offenbarend. Viele Gebiete wurden neu bearbeitet, ja vollständig neu erschlossen, wie Chemie, Physik, Astrophysik, Geologie, Meteorologie, Geodäsie, Elektrotechnik und Photographie, die sämtlich als Einzelwissenschaften aufgebaut und für die Praxis nutzbar gemacht wurden. So wurde das ganze Weltall aufgelöst zu Milliarden von Einzelwesen und Erscheinungen, Atomen und Funktionen. Der Traum des Horaz ist zur Wahrheit geworden: „Nil mortalibus ardui est!“ Mit magnetischer Kraft zog die Naturwissenschaft die Philosophie in ihren Bannkreis, die wie einst in den Zeiten Heraklits abermals zu einer Naturphilosophie wurde. Der Glaube an die Dogmen erhielt Erschütterungen, der Wunderglaube fand an natürlichen Erkenntnissen seine Grenzen,



Abb. 12. Fritz von Uhde: Ein schwerer Gang. Verlag von Dr. Albert & Co. in München. (Zu Seite 35.)

die natürliche Schöpfungsgeschichte bekämpfte dualistische Vorstellungen. Neue Probleme brachten einen nie dagewesenen Kampf der Weltanschauungen mit sich. Festgefügt steht allein der Felsenturm der katholischen Kirche und wehrt die Modernisten ab, während die Feste des Luthertums und des Protestantismus trotz staatlicher Stachelzäune aus ihren Mauern die ungläubigen Scharen zu Tausenden ziehen sieht. Zwischen beiden züngelt die Flamme des Monismus auf und verkündet eine neue, auf Naturphilosophie aufgebaute einheitliche Weltanschauung, die den Menschen lehrt, sich als ein Glied in die ewige Unendlichkeit einzuordnen und die Harmonie zwischen ihr und sich herzustellen.

Dieser Umschwung der Geistesströmungen, hervorgerufen durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft und die sozialen Fragen, hat technisch und inhaltlich die Malerei durchsetzt.

V. Neue Probleme.

Die Lehrmeisterin einer jeden großen Kunst war die Natur, und jeder Künstler sollte nur ihr folgen. Das hatten die älteren Maler, die Akademiker, zwar nicht vergessen, aber doch stets mit einem Auge auf die großen Vorbilder geschielt und sich nicht selten nur als Erben einer großen Vergangenheit gefühlt. Ihre Gemälde entstanden nicht draußen in der Natur, sondern im Atelier — es sind oft freie Umdichtungen gewesen, darum in den Farben auch weit entfernt von der Natur. Nun tritt in bewußter Gegensätzlichkeit das Umgekehrte ein: man beschränkt die Arbeit im Atelier, geht hinaus in die freie Natur und gibt das Dichten auf.

Das Feld, die Wiese, der Bauer, der Arbeiter, der weite Himmel darüber sind Atelier und Modell zugleich. Die Künstler malen frisch vom Fleck weg, entwerfen Studien, in denen es allein auf das Festhalten der Tonwerte,






Abb. 13. Gotthard Kuehl: Im Waisenhaus zu Lübeck.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 38.)


der Licht- und Schattenverteilung ankommt; die kleine Skizze wird dann ins Große übertragen und im Atelier vollendet. Nicht wie früher sind Zeichnung und Farbe verbunden, folgt der Pinsel dem Bleistift, der Kohle und Kreide, sondern die Palette triumphiert. Daher zeigt die Technik ein grundverschiedenes Aussehen.

Neue Lehren waren in der Optik aufgestellt worden, eingehender war das Sonnenlicht auf seine Zusammensetzung hin von den Physikern, namentlich von Bunsen, Kirchhoff, Helmholtz, untersucht worden; man lernte das Spektrum eines jeden Lichtkörpers kennen. Die Naturwissenschaft lehrte die Zerlegung des weißen Lichts in sechs Farben, zeigte weiter, daß es drei Grundfarben, rot, blau, gelb, gibt und daß alle übrigen Farben durch ihre Mischung entstehen. Man teilte nunmehr die Farben ein in primäre, sekundäre und tertiäre und nannte alle diejenigen, welche zusammen ein weißes Licht geben, Komplementärfarben. Lassen wir die Strahlen zweier verschiedenfarbig leuchtender Körper zusammenfließen, so ergeben sie einen neuen Farbenton, so z. B. ergeben blau und gelb: grün. Die modernen Gemälde sehen zumeist in der Nähe wie ein Tuschkasten oder eine Palette aus: die Farben mischen sich durcheinander, sehen wie durchgeknetet aus, so daß die Tafeln einem Gebirge voll Erhebungen und Vertiefungen solcher kleinen Körperchen gleichen. Kein Künstler trägt mehr fertige Lokalfarben, Violett, Orange oder Grün auf die Leinwand, sondern zerlegt diese in ihre Primärfarben und mischt sie durcheinander. Aber die von ihnen ausgehenden Lichtstrahlen haben die Eigenschaft, daß sie bei einem größeren Abstande für unser Auge zu einem neuen Farbenton zusammenfließen. Eine gemalte Wiese etwa erscheint in der Nähe als eine breiige farbige Masse, bei weiterem Abstande, unter einem bestimmten Winkel betrachtet, zeigt sie ein gesättigtes Grün mit vielen Schattierungen.

Es ist zuviel gesagt, wollte man behaupten, daß die modernen Maler nach einem naturwissenschaftlichen Rezepte arbeiten (die modernsten tun es), aber man muß die fein ausgebildeten Nerven, den Farbensinn bewundern, der es ver-

steht, Farben so auf die Leinwand zu tragen, daß sie wie eine lebendige organische Substanz zusammenwirken. In dieser Technik liegt zunächst der gewaltige Unterschied und Fortschritt der gegenwärtigen Malerei im Vergleich zur gesamten früheren.

Von einem weiteren wichtigen Einflusse auf die moderne Malerei war die Entwicklung der Photographie, da sie, eine unbarmherzige Kritikerin, über unser Auge eine scharfe Kontrolle ausübt. Sie zeigte die feinsten Tonabstufungen, lehrte eine andere Art des Naturausschnittes und der Flächenbehandlung. Die großen Gegensätze von Licht und Schatten konnte der Künstler mit ihrer Hilfe genau studieren, rasch vorübergehende Bewegungen und Stimmungen mit vollkommener Genauigkeit festhalten, die Bildung der Wolken, das Verhältnis der nahen und der entfernten Gegenstände zueinander zuverlässig beobachten.

Die Parole, die in der jungen Künstlerschaft ausgegeben wird, heißt von nun ab: Licht und Luft; sie steht unter dem Schlagworte Pleinairismus, d. h. Freilichtmalerei, weil die Künstler die Natur im vollen Sonnenlichte, das Organische des Lichtes malen, oder unter dem Schlagwort Impressionismus, weil die Künstler sich abmühen, den momentanen Eindruck des Gegenständlichen, der Bewegungen und Stimmungen blitzschnell als ein Erlebnis festzuhalten.

Ihr Hauptbestreben geht nun dahin, alles in seiner Wesenseigentümlichkeit in möglichst persönlicher Sprache zu gestalten, den Dingen bis auf den Grund zu gehen. Was Flaubert einst den jungen Guy de Maupassant lehrte, scheint für die Mehrzahl der Maler ein Geleitwort geworden zu sein:

„Alles, was man beschreiben will, muß man so lange und genau studieren, bis man ein Neues darin entdeckt, was noch kein Mensch vor einem gesehen und geschildert hat. In all und jedem liegt etwas Unerforschtes, im Kleinsten findet sich etwas Neues.

Es handelt sich darum, dieses Etwas zu entdecken. Um ein loderndes Feuer zu beschreiben, einen Baum in der Ebene, muß man dieses Feuer, diesen Baum so lange beobachten, bis sie keinem anderen Feuer, keinem anderen Baume mehr gleichen. Nur so wirkt man originell und unmittelbar.



Abb. 14. Gotthard Kuehl: Vor der Schicht. (Zu Seite 39.)



 Abb. 15. Wilhelm Trübner: Das Paris-Urteil. 1901. (Zu Seite 41.) 

In der ganzen Welt gibt es keine zwei ganz gleichen Sandkörner, zwei gleiche Fliegen, zwei gleiche Hände oder Nasen; diesen Unterschied zu entdecken und auszudrücken, so bestimmt, so klar, daß diese Dinge mit keinem der gleichen Art zu verwechseln sind, bildet die Hauptaufgabe des realistischen Schriftstellers.

Wenn du an einem Krämer, der vor seinem Laden sitzt, an einem Pförtner, der seine Pfeife raucht, an einer Droschkenhaltestelle vorbeigehst, schildere mir diesen Kaufmann, diesen Pförtner, ihre Haltung, ihr ganzes Wesen mit einem Satze derartig, daß ich sie mit keinem anderen Krämer, keinem anderen Pförtner verwechseln kann; und zeige mir durch ein Wort, wodurch sich ein Droschkenpferd von fünfzig anderen, die ihm vorangehen oder ihm nachfolgen, unterscheidet.

Was man auch schildern will: es gibt nur ein Wort, um es zu charakterisieren und ihm Leben zu verleihen.

Es handelt sich darum, dieses Wort, dieses Zeitwort, dieses Eigenschaftswort so lange zu suchen, bis man es gefunden hat, und niemals darf man sich mit dem ‚ungefähr' und ‚beinahe' begnügen; die zweite Aufgabe ist dann, diesem Worte den richtigen Platz anzuweisen, daß es wirkt, hervorsticht, daß es neu erscheint und klingt, daß es dem Leser in der Umrahmung der anderen Worte auffällt."

Man könnte die Auffassung Flauberts auch so ausdrücken, wie dies Goethe getan hat:

„Diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre, wenn sie aus innerlicher, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja, unwissend alles



Abb. 16. Wilhelm Trübner: Schloß Hemsbach. 1906. Im Besitz des Herrn Hermann Nabel, Berlin. (Zu Seite 39 ff.)

Fremden, mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig."

Die moderne Malerei ist unter dem Schlachtruf des Impressionismus und Pleinairismus zur Eroberung der Natur zurückgekehrt und naturalistisch geworden. Es ist für Deutschland dabei gleichgültig, ob die Anregung von Paris, England oder Schottland ausging, ob Menzel vor oder gleichzeitig mit den französischen Malern neue Gesetze und Probleme entdeckt hatte, denn die Kunst war international geworden und verwandte Ideen beherrschten die gesamte Kultur des Abendlandes. Konnte man in früheren Jahrhunderten trotz der strengeren Abgeschlossenheit der Völker schon schwerlich von einer rein nationalen Kunst sprechen — für Deutschland fast nur für die Zeit der Kölner Schule bis zu den Tagen Albrecht Dürers —, so kann man dies später und in unseren Tagen überhaupt nicht mehr. Die Schnelligkeit des Verkehrs und der Verbreitung durch neue Illustrationsmittel schaffen eine internationale Kunst, deren engere Heimat sich nur durch Mundarten verrät.

Für die moderne Malerei wurde jedenfalls Paris der Brennpunkt und das Dörfchen Barbizon in der Nähe von Paris ihr Bethlehem. Hier wurde nämlich um 1830 herum eine neue Art der Naturanschauung und der Landschaftsempfindung geboren, die in Millet den feinsinnigsten Verkünder fand und von Courbet in naturalistischem Sinne weiter entwickelt und auf das Leben auch in der Stadt übertragen wurde. Indem Courbet Licht- und Luftprobleme in Angriff nahm, bereitete er den Impressionismus und den Pleinairismus vor,

den Manet, Degas, Pizzaro und besonders Monet u. a. zur Herrschaft bringen sollten.

Diese Entwicklung mit der ihr später folgenden hat die deutsche Kunst stark befruchtet und von den siebziger Jahren an die Wege gewiesen.

Zwei Künstler bereiten ihr in Deutschland den Übergang von der älteren zur neueren Richtung vor: Adolph von Menzel und Wilhelm Leibl.

Menzel hatte sich bis zum Jahre 1855, also bis zu seinem vierzigsten Lebensjahre, als Zeichner und Maler des Geschichtsbildes betätigt und das Leben Friedrichs des Großen, die Tage des Rokokos, mit feinem Verständnis für Farben und Beleuchtungseffekte gemalt, und zwar im Sinne eines Geschichtsforschers; er hat als solcher mehr geleistet, als ein Wilhelm von Archenholz mit der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges", denn sein bleibendes Verdienst wird es sein: die Gestalt des großen Preußenkönigs so hingestellt zu haben, daß sie in der Volksphantasie keiner Schwankung mehr unterliegt. Seinem Volke und dem Hohenzollernhause hat er damit gleichzeitig den allergrößten Dienst erwiesen, wobei man aber nie vergessen darf, daß er jene Zeit nur als Maler erobern wollte.

Also muß man auch bei rechter Würdigung des „Flötenkonzerts" (Abb. 2) wie der „Tafelrunde Friedrichs des Großen" von den malerischen Qualitäten des Bildes ausgehen und darüber den Historiker vergessen, der er eigentlich nur im Nebenamte war. Wie in dem „Flötenkonzert" das Licht vom Lustre auf den spiegelblanken Parkettfußboden fällt, haltmacht auf den Gesichtern, auf den Samt- und Seidenroben der großen Gesellschaft und überall ein buntes Spiel von Reflexen hervorruft, ist von seltenem Rhythmus und Leben. Und wenn dieses Werk, aus dem Zeitalter des Rokokos, aus dem Geiste der Zeit heraus empfunden und



Abb. 17. Wilhelm Sperl: Die Wäscherin. Original im Besitze der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin. (Zu Seite 43.)

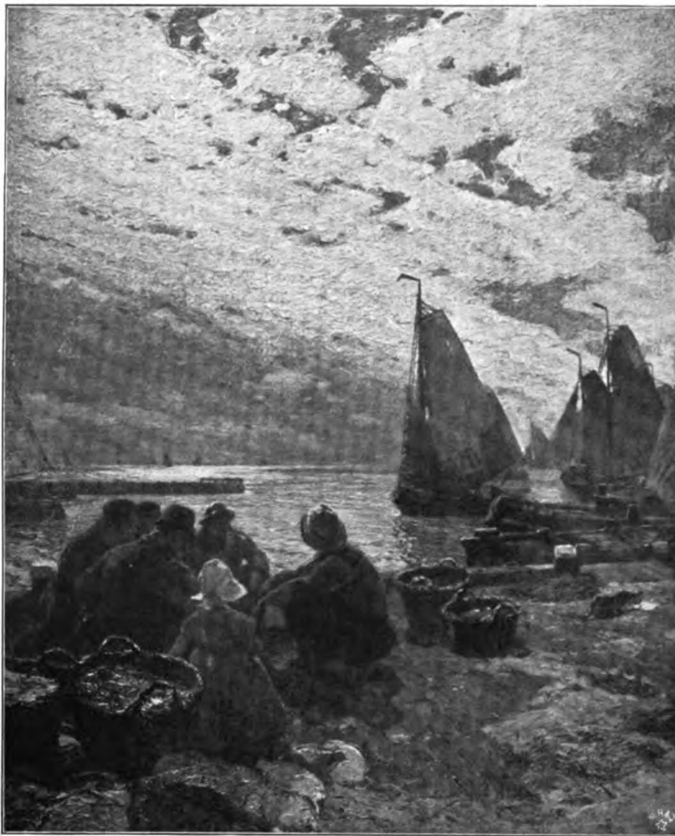


Abb. 18. Hans von Bartels: Mondnacht am Zuidersee. 1894.
Copyright 1896 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 46.)

wiedergegeben, geradezu als eine Illustration aus jenen Tagen erscheint, so bleibt es doch das Resultat künstlerischer Abwägungen, vornehmlich im Hinblick auf die altmeisterliche Komposition. Dabei welche Schärfe in der Charakteristik der dargestellten Personen! Jede ist anzusehen als Ausdruck einer Idee, die das ganze Werk beherrscht: der Eindruck der Musik, der Zauber, den ein einzelner als Solist, als Führender auf die Mitwirkenden sowohl als auch auf die lauschenden Zuhörer ausübt: Gruppen, geordnet um einen beherrschenden Mittelpunkt, der in der Gestalt des Flöte spielenden Königs sichtbar vor aller Augen steht. Man könnte dieses Werk auch „Ein" Flötenkonzert nennen, würde die Macht der Musik geschildert finden, wobei die Personennamen völlig gleichgültig werden.

Später wandte sich Menzel den neuen Problemen der Freilichtmalerei zu, die ihn nach einem Aufenthalt in Paris im Jahre 1855 völlig gefangennahmen. Er versuchte die Wirklichkeit zu erobern und mit Kohle, Kreide, Tusche, Wasser, Öl betätigte er sich auf allen Gebieten der Malerei. Mit staunenswertem Fleiß hat er Tausende von Bildern gemalt: Landschaften, Tiere, Arbeiter, Festzüge, Straßen, Plätze, Idyllen, Innenräume, Stilleben, dramatische Kämpfe, das Leben des Volkes wie der vornehmen Welt, Bilder von vergangenen Zeiten und Augenblicksbilder des Tages. In seiner Kunst ist im Keime alles enthalten, was die



Abb. 19. Hans von Bartels: Mädchen aus Volendam. Ölstudie. (Zu Seite 46.)

späteren Zeitgenossen entwickeln sollten, nur weisen in vielen Arbeiten immer wieder Züge auf den Meister als einen Übergangskünstler hin. Es gilt dies vom Inhalt ebensogut wie von der Technik. So stimmte er als erster in dem „Eisenwalzwerk“ (Abb. 3) einen Lobgesang auf jene Industrie an, die die kommenden Jahrzehnte beherrschen und unser Vaterland aus einem ackerbautreibenden zum Industriestaate verwandeln sollte. Dem Zeitalter der Dampfkraft und Maschinen ist hier ein dauerndes Monument errichtet; es ist das Proömium auf eine neue Zeit, die unter dem Zeichen des Eisens steht, und es setzte weiter demjenigen Stande ein bleibendes Denkmal, der zum mitbestimmenden Faktor der zukünftigen sozialen Gesetzgebung berufen war, um als Herrscher über die Kräfte des Feuers, Wassers und der Erde zu gebieten. Damit hatte Menzel eine revolutionäre Tat vollzogen mit der Wirkungskraft einer Lassalleschen Programmrede auf wirtschaftlichem Gebiete. Der



Abb. 20. Hans Herrmann: Blumenmarkt in Amsterdam. Studie. (Zu Seite 47.)

Untergang des historischen Theaterbildes, des Salon- und Gesellschaftsstückes, der Dorfgeschichten war gekommen. Goethes „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!" war wieder zu Ehren gebracht. Ein Werk von solcher malerischen Kraft war seit Rembrandts Tagen nicht gemalt worden. Einem Sprühregen an aufleuchtenden Farbenfunken gleicht es. Das Licht, das vom Himmel flutet, das sich mühsam durch den aufsteigenden Qualm und Rauch des Maschinenraumes hindurchringt, die rote Glut, die von dem sprühenden Eisen einen grellen Feuerschein den Arbeitern entgegenwirft, ist ein Kampf natürlicher Gewalten, und in seiner überlegenen Größe, als ihr Bezwinger steht der Mensch unter ihnen. Die Farben sind mit breitem Pinsel auf die Leinwand gesetzt, und impressionistisch ist jede Einzelheit wie zufällig erfaßt. Trotzdem ist das Werk komponiert, denn



Abb. 21. Ludwig Dettmann: Durch die Brandung. (Zu Seite 47.)

mit gewissenhafter Treue sind alle Einzelheiten zu einer geschlossenen Einheit verbunden, die ein Gefühl für Rhythmus der Farbe und Linie durchfließt. Dabei trat nicht wie bisher ein einzelner als Held innerhalb eines Gruppenbildes auf, sondern die Masse, so daß das Ganze wie ein Ausschnitt, ähnlich einem photographischen Bilde, erscheint. Trotz der unzweifelhaft modernen Sprache verrät sich das „Eisenwalzwerk" in einem für die Kunstwerke älterer Richtung bezeichnenden novellistischen Kennzeichen als Übergangswerk: die Frau des Arbeiters, die das Mittagessen gebracht hat, blickt aus dem Bilde unvermittelt heraus und tritt zu den Beschauern in Beziehung. —

In der Unverdrossenheit, mit der Menzel hinfort nur die Wirklichkeit schilderte, liegt ein Stück jener peinlichen Berichterstattung, die die Gegenwart beherrscht. Nichts wird vergessen und dabei die Seele der Masse gemalt, so in der „Abreise König Wilhelms I. zur Armee". Der lange Zug der Feststraße mit der erwartungsvollen Menge aller Stände wird zu einem Augenblickseindruck, dabei ordnen sich die Einzelheiten der Massenwirkung unter, ja jede Person wird zu einem Tonwert im Raume. Aber das erzählende Beiwerk altmeisterlicher Art fehlt nicht: so Genrefiguren wie der Zeitungsjunge, der wachsame Hund und der Leser des Extrablattes. Das in Wasser- und Deckfarben gemalte Bild ist von seltener Durchsichtigkeit der Töne, die durch das über der Straße liegende Tageslicht zusammengehalten werden. Den braunen Galerieton, der den Werken von Knaus, Lessing, Schrader eigen ist, vermissen wir hier. Ergreifend ist der Inhalt: die Liebe, die das Volk mit seinem König verband, jenes Gefühl der Zusammengehörigkeit in ernsten und schweren Stunden. Eine erhebende patriotische Stimmung liegt über dem Ganzen.

Alle Werke Menzels, die das Volksleben behandeln, sei es, daß er uns die Brunnenpromenade zu Kissingen, ein Gartenlokal, eine Straße, das Innere eines



Abb. 22. Ludwig Dettmann: Heilige Nacht. (Zu Seite 47.)

Theaters, eines Eisenbahnabteils, eines Fabrikraumes oder Tierbilder malt, zeigen die Reizbarkeit seiner Netzhaut für Farbenspiele, die stets von vollendetem Zusammenklang sind. Die Größe des Menzelschen Kunstwerks liegt im Rhythmus der Farbe und des Lichtes. In der Wiedergabe der Dinge als malerischer Erscheinungen im Raume lag trotz manchem novellistischen Zuge des Künstlers das Moderne und das Bahnbrechende seiner Kunst.

Neben Menzel steht als ein Eigner und Vorläufer der Modernen Wilhelm Leibl da. Um das, was die Zeitgenossen um ihn malten, hat er sich nach den Sturm- und Drangjahren nicht gekümmert. Man hat ihn in Deutschland verkannt und verlacht, in Paris umjubelt, und seine Werke mußten um teures Geld für Deutschland wiedererworben werden. Er verbrachte seine Tage unter Bauern,



Abb. 23. Otto H. Engel: Friesische Mädchen auf der Düne. Studie. (Zu Seite 50.)

weil seiner stierkräftigen Natur das Landleben gefiel und ihn unter den Kulturmenschen der Großstadt, wo er aufgewachsen war, Einsamkeit beschlich. So wurde er schlechthin Bauernmaler und schrieb ehrlich, sachlich die Natur ab. Bei einem Vergleich mit Menzel kommt er freilich schlecht weg, da ihm die Größe der Phantasie fehlt und der Stoffkreis seines Schaffens gar zu beschränkt und einseitig ist. Man kann ihn schwerlich zu denjenigen Künstlern zählen, die die große Welt in sich aufnehmen, verarbeiten und das Geschaute als ein innerliches Erlebnis darstellen; er blieb allzeit ein objektiver Forscher.

Man bewundert darum auch mehr das Wie seiner Kunst, als daß man sich für sie erwärmt oder begeistert, zumal man viele Einzelheiten wie die gemalten Hände, Schürzen, Mieder als rein technische Virtuosenstücke betrachten muß. Gleichwohl hat er Kunstwerke geschaffen, die das Wort l'art pour l'art rechtfertigen und die Bewunderung des Feinschmeckers herausfordern, da sie ausschließlich durch ihre Qualitäten entzücken. Er hat der landläufigen Unter-

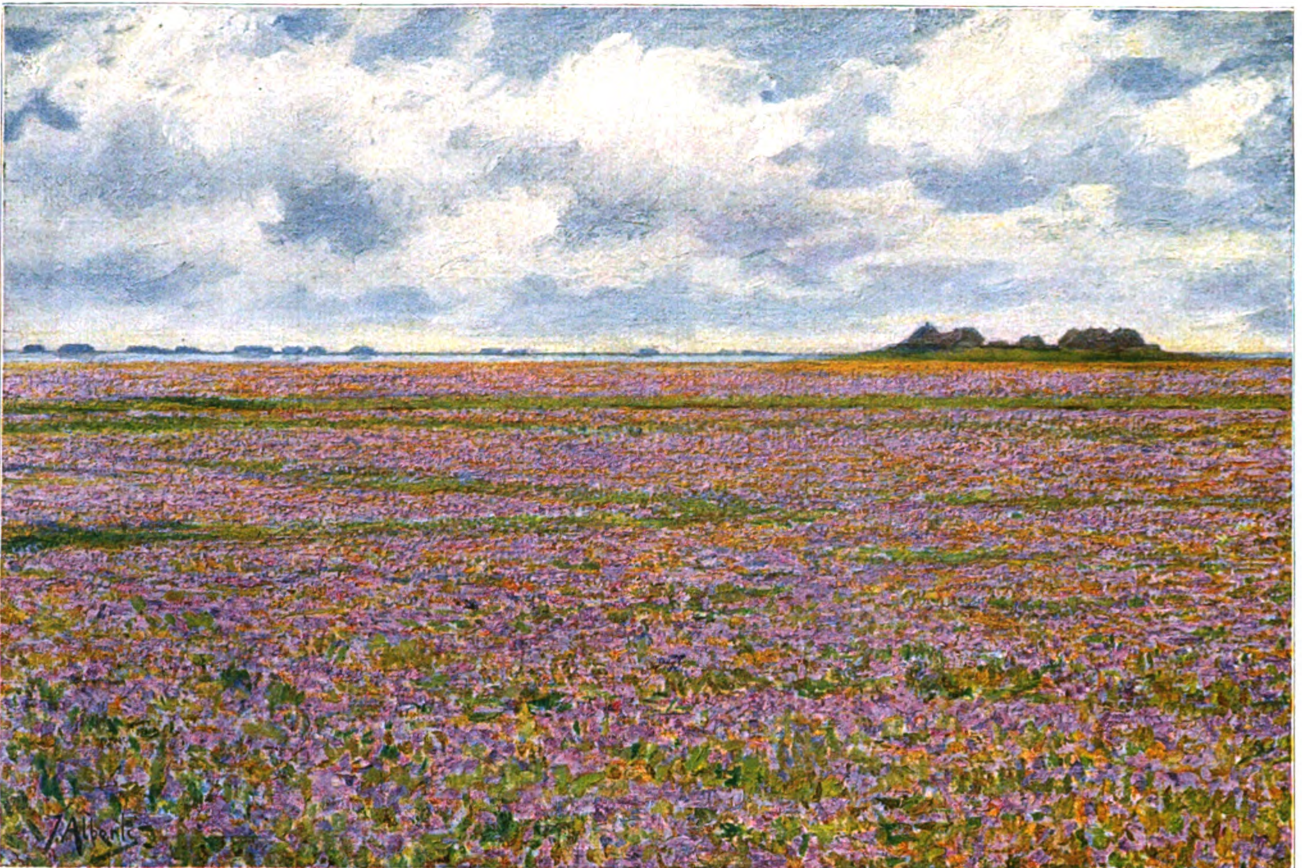


Abb. 24. Jakob Alberts: Die Hallig im Spätsommer. (Zu Seite 47.)



Abb. 25. Paul Crodel: Dorfstraße. 1901. (Zu Seite 49.)

haltungskunst und allem Konventionellen durch neue Anschauungen ein Ende bereitet. Bei inniger Betrachtung seiner Männer- und Frauengestalten, seiner Bauerntypen und Bildnisse entdeckt man, daß er allezeit das Rassige aufgespürt und die malerische und zeichnerische Ausarbeitung dem Stoff angepaßt hat, woraus sich die großen Gegensätze in seinen Werken erklären, die in seinen jüngeren Jahren Frans Hals und Rembrandt, in den späteren van Eyck und Holbein d. J. zum Vorbilde gehabt zu haben scheinen. Es sind Werke von solcher Eigenart der Pinselführung, der Auffassung und des Ausdrucks, daß man schwerlich in Deutschland einen ihm verwandten Künstler nennen könnte. Er hat bald in ganz altmeisterlicher Weise braun in braun gemalt, dann wieder Dinge bei mittlerem Tageslicht oder virtuos als Pleinairist festgehalten. Bei ihm saß jeder Ton; Suchen und Versuchen hatte er nicht nötig. Er malte die Reize des zerstreuten, flimmernden Sonnenlichtes bald im Freien, bald wenn es durch die Fenster ins Innere tritt. Soweit seine Bilder dem Genre angehören, zeigen sie trefflich den Unterschied zwischen alter und neuer Auffassung, da er jederzeit auf rührselige Geschichten verzichtete und ihn allein das Objekt als malerische Erscheinung interessierte.

Wir sehen z. B. eine alte Frau, die soeben ihr karges Mahl verzehren will, das durch ein Stück Brot auf dem Tischchen vor ihr angedeutet ist; vorher aber läßt sie dankbar den Rosenkranz durch ihre Finger gleiten und hält in ruhiger Haltung, den Sinn nach innen gekehrt, ihre Andacht ab. Die Bitternis des Lebens ist in welken, müden und vergrämten Zügen und in den Händen, die die Spuren unermüdlicher Arbeit zeigen, nur allzu wahr geschildert (Abb. 4).

Was hätte nun wohl ein Anekdotenmaler aus demselben Vorwurf gemacht? Zu der alten Frau wäre vielleicht eine Katze mit gekrümmtem Buckel gekommen, oder ein kleiner Enkel, ein Hosenmatz, der in seinem Beinkleidchen den üblichen



Abb. 26. Richard Kaiser: Am Buchsee. 1901. (Zu Seite 49.)

Effektzipfel zeigt und sich an die Großmama anschmiegt, die ihrerseits die Hand streichelnd auf sein blondes Lockenköpfchen legt. Daß Leibls Auffassung die höhere und vornehmere ist, vor allen Dingen auch ein größeres Können erfordert, muß jeder Urteilsfähige einsehen und zugeben. Nicht durch die erzählende Behandlung des Stoffes, für die jeder Begabte Dutzende von Spielarten erfinden kann, will er erwärmen, sondern für die Person, deren Lebensinhalt, Geschichte und Charaktereigenschaften er niederschrieb. Er überläßt es den Betrachtenden, sie wieder herauszulesen, und verlangt die tiefste Versenkung in den Gegenstand, der nicht durch äußere Zutaten erklärt oder durch seichte Erzählungen schmackhaft und leicht bekömmlich gemacht werden soll.

Leibl hat seine Modelle gern dem Bauernleben entnommen, weshalb man ihn, freilich mit Unrecht, den Bauernmaler genannt hat. Aber anders als Defregger und Vautier malt er sie, nicht in dem amüsanten Unterhaltungston des „Salontirolers" (ein Bild, gewiß mehr von belletristischem Interesse für den Großstädter, der einst im Hochgebirgskleide einige Wochen lang den Tiroler spielte), sondern bei häuslichen Beschäftigungen, die die Erzählung ausschließen. Es sind ernste, in sich gekehrte Menschen, plump, schwerfällig oder wie seine Mädchengestalten mit treuherzigen und gutmütigen Augen. Ein konzentriertes Menschentum wird sichtbar.

So hat er niemals den Boden der Wirklichkeit verlassen, denn er war zu sehr mit der Scholle, auf der er lebte, verwachsen. Das Ding wollte er voll und ganz erfassen, und der Forschergeist unserer Zeit hat in ihm eine Persönlichkeit hervorgebracht, die dem Naturforscher verwandt mit Lupe und Mikroskop in das Rätsel des Lebens eindringen wollte. Seine Pinselführung, zumal in seiner

älteren Zeit, hat etwas von der derben Breite eines Velasquez oder Goya. Er setzt aus farbigen Flecken die Erscheinung, das Bild zusammen und hat diese Technik besonders für Bildnisse angewendet. In anderen Werken ist er sorgfältig wie ein Kupferstecher, der Strich für Strich setzt und durch seine peinliche Arbeit in das innere Leben der Dinge eindringen will. Man kann Leibl, nach seiner Technik, einen Alten, aber ebensogut einen Pleinairisten nennen. Seine Bilder



 Abb. 27. Eugen Bracht: Hochmoor in Norwegen. (Zu Seite 50.) 

können ruhig neben die Gemälde vergangener Jahrhunderte gehängt werden und man wird nur aus dem Inhalt und der geistigen Auffassung sie als Werke unserer Zeit erkennen, die über alles Bericht erstattet haben will. Er war einer der objektivsten Künstler.

Leibls sowohl wie Menzels Verdienste liegen darin, daß ihre Gemälde keine gemalten Erzählungen sind, sondern erzählende Malereien.

Auf den Schultern beider Männer stehen nun die Impressionisten und Pleinairisten, die dem Kunstleben der Welt eine neue Mission bringen.



Abb. 28. Theodor Hagen: Frühling am Bach. (Zu Seite 50.)



 Abb. 29. Olaf Jernberg: Sommernachmittag. 1901. (Zu Seite 50.) 

VI. Die Impressionisten.

Wo es Licht, Luft, Farben und Gegenstände gibt, findet der Maler hinfort künstlerische Motive. Es ist für ihn gleichgültig, ob er sie auf dem Lande, im Bauernhause, in den Werkstätten der Großstadt, den Salons, den Theatern, auf Bällen oder im häuslichen Kreise trifft. Der Inhalt sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab. Wie die Farben ineinanderklingen und verschmelzen, Licht und Schatten miteinander ringen, Licht und Luft die Gegenstände umspielen, ist der köstlichste Genuß.

Wer der Führer im Konzert der Maler des Lichts ist, darüber zu streiten und zu rechten erscheint überflüssig; die Weiterentwicklung lag eben in der Luft. In Berlin war es Max Liebermann, in München Fritz von Uhde. Beide sind nach Überwindung erlernter Schulkunst durch die Pariser Schule gegangen, haben ihre Motive häufig in Holland gefunden und sind in der Wahl der Stoffe einander recht verwandt. Sie malten Landschaften mit arbeitenden Bauern, holländische Dörfer mit ihren Einwohnern, Arbeiter und Frauen in Werkstätten, das Leben der Großstadt im Freien und in den Häusern. Uhde hat später diese Darstellungswelt zum Teil verlassen und sich besonders als religiöser Maler betätigt. Die Arbeiten Liebermanns sind kaum treffender zu kennzeichnen als durch seine Worte über die Gemälde des Franzosen Degas: „Sie machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme; er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr wie Komposition aussieht, er scheint das ganze Bild in der



Abb. 30. Benno Becker: Die Bergstadt. 1901. (Zu Seite 50.)

Natur gesehen, die Szene, die er darstellt, unmittelbar belauscht zu haben; und bei genauer Betrachtung entdecken wir unter der scheinbaren Momentaufnahme die höchste Kunst in der Komposition; der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt." Liebermann malte Bauern und Arbeiter in der freien Natur in großen Figuren- oder Interieurbildern. Eintönig fließt ihr Leben dahin, sie arbeiten auf dem Felde, spinnen in der Stube Flachs, bereiten Konserven, trocknen die Wäsche u. dergl. Es sind Leute, die früh ihr Tagewerk beginnen, spät am Abend wieder aufhören, denen immer und immer wieder das Wort Arbeit an die Ohren tönt und deren Los es ist, eine billige Arbeitskraft zu sein. Die Gleichförmigkeit der Beschäftigung hat ihre Nerven für feinere Gefühle abgestumpft und sich in ihre Gesichtszüge tief eingegraben. Gewiß, das sind keine schönen Gesichtszüge und Hände. Not und Entbehrung sprechen aus jedem Antlitz. Es ist der Typus des Arbeiters und der Arbeiterin „mit ihrer unsympathischen und naturechten Häßlichkeit und den kleinseligen Zügen der niedrigen Lebenssphäre, das frühgealterte und mißbrauchte Lasttier". Aber nicht um die Geschäfte der Sozialdemokratie zu besorgen, wie mancher gemeint hat, wählte der Künstler solche Modelle, sondern die bittere Wahrheit in seinen Werken ist eine Begleiterscheinung des malerischen Vorwurfs, und man kann den Künstler nicht anklagen, weil er aus Freude an diesem und in dem Bestreben, ihn möglichst naturwahr zu gestalten, Tatsachen wiedergab, die, bequem oder unbequem, nun einmal nicht weggeleugnet werden können. Es ist in solchen Werken nicht die fröhliche, sondern die sorgengequälte Menschheit dargestellt.

Der Inhalt des Gemäldes ist dem Künstler aber gleichgültig gewesen. Ihn reizt nur die Freude an dem Spiele des Sonnenlichts, das das Laub der

 Abb. 31. Franz Hoch: Erntezeit. (Zu Seite 50.) 

Bäume färbt, durch Blätter und Zweige fällt, überall lustig hin und her hüpft, haltmacht auf den Gesichtern, den Kleidern und Röcken. Alles wird wahr und doch wie zufällig abgeschrieben. Alte Männer in dem Garten erscheinen nicht etwa als Hauptsache, sondern sitzen hier natürlich, zufällig oder auch aus Gewohnheit, wie in einem anderen beliebigen Garten Schulbuben und -mädchen oder auf einer Promenadenanlage oder im Biergarten Männer und Frauen. Niemals löst sich aus dem Bilde eine Hauptfigur, als „Akteur" heraus,



Abb. 32. Ludwig Dettmann: Sonntagmorgen auf Föhr. (Zu Seite 47.)



Abb. 33. Otto Reiniger: Landschaft. 1901. (Zu Seite 50.)

wie gewöhnlich bei Knaus, Becker, von Werner, und ist des Beschauers wegen da oder tritt zu ihm in Beziehung. Ihnen ist es ganz gleichgültig, ob sie jemand beobachtet oder nicht. In der scheinbar absichtslosen, beinahe photographischen Auffassung liegt eben das Moderne, und die Abgeschiedenheit, Abgeschlossenheit und das Fertigsein mit der Welt da draußen konnten kaum anders ausgedrückt werden. Die Stimmung hat die Unterhaltung im Inhalte abgelöst.

Der Künstler schwelgt in Farben, so in dem kräftigen Ziegelrot, das für ihn charakteristisch geworden ist. Wie versteht er es, gebrochene Töne in ihren Abstufungen darzustellen; prismatisch ist das Licht aufgelöst und umfließt die Gestalten mit goldigem Schein. Licht und Leben, wohin unser Auge schaut! Wie fein sind ferner die Linienführung und die Raumwirkung berechnet! So z. B. im „Waisenhause zu Amsterdam“ (Abb. 9) und in der „Flachsscheuer in Laaren“. Die Grundlinien des Hofes bilden fast ein Dreieck, aber seine Grenzen werden an der einen Seite durchbrochen, und die gestörte Gerade bringt eine Öffnung in die sonst regelmäßige Fläche hinein. Die räumliche Vorstellung ist bis zur Illusion gesteigert und doch: wie unbeabsichtigt erscheint alles geworden.

Man muß sich in die Bilder vertiefen, um ihren Reichtum zu würdigen. Das Format des Gemäldes ist schon beeinflussend für die Phantasie. Der Raum ist selten begrenzt. Dadurch erhält unsere Phantasie freies Spiel. Zumeist kann man in das Werk Linien hineinziehen und wird nirgends eine Parallele finden, wohl aber ein Zickzack der Bewegungen. In der Aufhebung jeder Symmetrie liegt das Geheimnis der Raumwirkung. Die Verteilung von hellbeleuchtenden und im Schatten liegenden, daher an Helligkeit nachlassenden Farben erhöht die Illusion. Man bewundere alle Einzelheiten, dann erst genießt man die Stimmung, den stillen Zauber ruhiger Arbeit. Wer heut etwas schaffen will, muß ein ernster Arbeiter sein, das erfordert der Kampf ums Leben, und aus diesem Gefühl heraus sind die Gestalten geschaffen. Dabei sind sie körperlich vorzüglich erfaßt, stehen greifbar im Raume, wie losgelöst von der Fläche.

Liebermann hat die Natur selten allein, sondern immer in Beziehung zum Menschen gemalt; man kann ihn eigentlich nicht recht einen Landschafter nennen, und doch hat er in vielen Werken, „die Natur in ihrer Einfachheit und Größe —

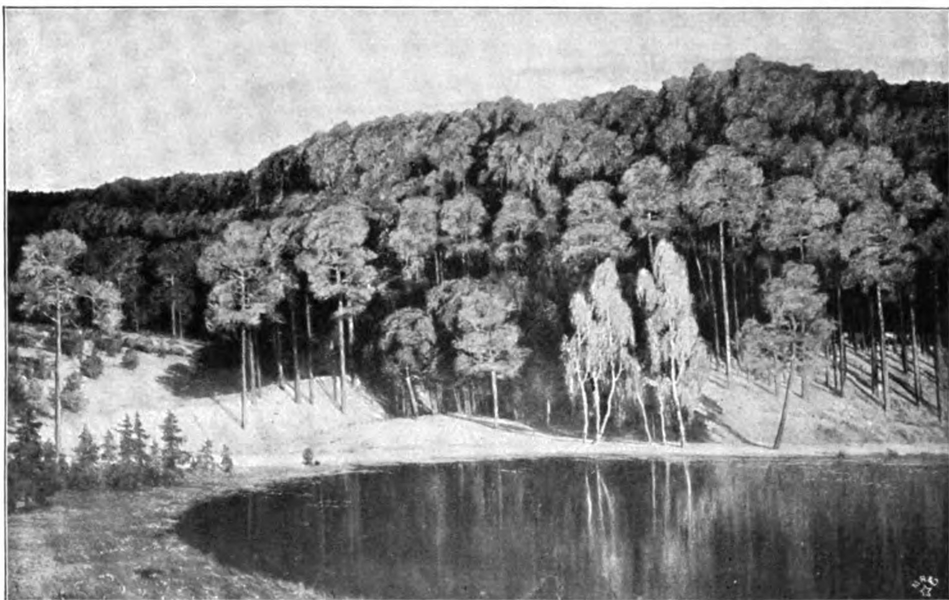


Abb. 34. Walter Leistikow: Grunewaldsee. (Zu Seite 50 ff.)

das Einfachste und Schwerste", wie er selbst sagt, zu geben versucht, so z. B. in dem Strandbilde „Badende Jungen" (Abb. 10). In langen Linien kommen die schäumenden Wellen an die Düne gerollt, die See atmet und bebt, im Vordergrunde springen im Wasser badende Jungen. Sie wirken wie Aktstudien, zumal in den verschieden bewegten Stellungen des Körpers in der Vorder-, Rücken- und Seitenansicht. Die Gestalten laufen durcheinander, die einen wenden sich nach links, die anderen streben nach rechts, ein Knabe verläßt das Wasser, und ein anderer geht vorsichtig hinein. Die Dimensionen des Raumes sind gut bestimmt. Die Wellenlinien geben die Breite, die Knaben die Tiefe und der am Rande des Bildes beobachtende Fischer, mehr angedeutet, denn plastisch vollendet, die Lotrechte im Bilde. Trotz scheinbarer Zufälligkeiten wirkt das Ganze als eine geschlossene Einheit und bewahrt bildmäßige Wirkung; dabei fühlt man, wie das Sonnenlicht alle Farben auflöst, es schimmert und durchleuchtet die Wellen, durchzittert die Luft, umfließt die Gestalten — das Ganze eine Impression!

Liebermann war allezeit nur Maler, nur Farbentechniker, der viel gelernt hat und sich schmiegsam an die Franzosen und an Israels anzupassen wußte. Er besaß viel Handgelenk und eine erstaunliche Sicherheit des Blickes, schnell und sicher das Geschehene festzuhalten, so daß viele Arbeiten oft wie Skizzen anmuten. Seine Phantasie war allezeit auf das Malerische allein gerichtet und unabhängig vom Gegenstande — er hat das „Wie" über das „Was" gestellt und stets nur nach der malerischen Ausdrucksform für seine Sinneswahrnehmungen gesucht. Da er nie dem Massenempfinden diente, fand er selten den Beifall der Menge.

Sein Nebenbuhler, Fritz von Uhde, gewann schnell die Herzen, denn er vernachlässigte nicht die literarische Zutat und ließ in den gegenständlichen Darstellungen stets sein Herz reden. Uhde hat eine Vorliebe für die Darstellung des Weichen, Stillen und einen gewissen Hang für das Weibliche.

In Bildern wie „Auf dem Heimwege", „Ein schwerer Gang" (Abb. 12) lebt doch ein religiöses Gefühl, denn in ihnen ist mitfühlende und Trost spendende Liebe geschildert und in dieser „Armeleute-Malerei", wie man sie spöttelnd getauft hat, erklingt eine stille Aufforderung, zu trösten und mitzuhelfen.



Abb. 35. Karl Langhammer: Abend. (Zu den Seiten 50 u. 57.)

Andere Bilder bringen Gegensätze, Stimmungen voll sonnigen Glückes und Heiterkeit, wie „Kinderstube“, „Modellpause“, „Im Garten“, „Sonnige Tage“, die später eine Fülle ähnlicher Arbeiten hervorriefen, fast alle Uhdes Kinder und von großer Familienähnlichkeit. Als ein vielseitiger Künstler, der mit gleicher Liebe fast jedes Ding, Menschen, Tiere, Vögel, Blumen, das Licht und die Luft, die lebende wie die tote Natur als malerische Erscheinung auffaßt, zeigt der Münchner Meister mit Liebermann große Verwandtschaft.

Beide wollen Licht malen, so daß alles hell und sonnig erscheint. Da in der Natur jeder Ton von der allgemeinen Helligkeit bestrahlt wird, so gibt es in



 Abb. 36. Otto Modersohn: Häuser am Bach. (Zu Seite 59.) 

der Wiedergabe auch weder ein absolutes Schwarz, noch absolutes Weiß, wie es die Alten malten. Um dies zu erreichen, durchstreicht Liebermann z. B. seine Farben stets mit reinem Weiß. Und was früher inhaltlich als nicht hoffähig für die Kunst verworfen wurde, die Lebensatmosphäre zumal der unteren Gesellschaftsklassen, gilt diesen Künstlern der Darstellung würdig.

Sie wurden die Schöpfer des Arbeiterbildes, wobei Liebermann das Leben, wie Leibl, rein objektiv, in mehr epischer Form dargestellt; Uhde, eine mehr lyrische Natur, hat mit subjektiver Anteilnahme zugleich das Mitleid, das die soziale Strömung unserer Zeit für die Armen hervorgerufen hat, mitgemalt. Jener will nur das Auge an der Poesie des Lichts und der Farbe erfreuen, dieser sucht nach einer Aussöhnung für unsere Empfindung.

In den Bildern beider Meister dürften die Gesetze der Naturalisten summarisch enthalten sein, sie sind die Eckpfeiler, auf denen die moderne Malerei ruht. Neben ihnen stehen aber noch andere kräftige Träger, wie Gotthard Kuehl, Wilhelm Trübner, Franz Skarbina, Ludwig Dettmann, Graf Leopold von Kalckreuth, Frh. Hugo von Habermann u. v. a., die zu gleicher Zeit den Bau aus der Erde hoben.

Gotthard Kuehl malte, wo er auch weilte, was er vorfand: in Lübeck die alten Häuser mit ihrem Innenleben, in München und Dresden das Innere



Abb. 37. Ludwig Dill: Am Waldesrand. (Zu Seite 55.)

der Kirchen, von seinem Atelier in Dresden aus die Brühlsche Terrasse, die Augustusbrücke und im Erzgebirge die Bergleute bei ihrer Arbeit.

In den Werken, die sich heute in den öffentlichen Galerien befinden und als Kuehlsche Kunst bekannt sind, sehen wir klare durchsichtige Farben, oft kalt und glanzlos, zumal in der Verwendung gelber und blauer Töne; in letzter Zeit ist er in den Tönen dunkeler und schummeriger und geht auf Stimmungen aus, er pflegt das moderne Helldunkel, das reizvoll in fein abgetönten Innenräumen wirkt, wo bald ein roter, blauer oder gelber Ton den Grundton bildet. Der Meister verschmäht gleich den andern genannten Rivalen die grellen Kontraste, sondern liebt fein abgetönte Rhythmen.

In seinem „Waisenhaus" können wir die Kuehlsche Kunst vielleicht am besten bewundern (Abb. 13). Das Gemälde ist ein Triptychon und erzählt das Leben der Kleinen. Gleichförmig fließt es zwischen Spiel, Arbeit und Gebet dahin, und für die Braven und Folgsamen gibt es dann zur Belohnung eine gute Suppe. Eine Erzählung! Aber ein großer Unterschied zwischen dieser kleinen Welt und jener à la Knaus und Vautier: ihrem Subjektivismus tritt objektive, still belauschte Wiedergabe gegenüber. Hier ist nichts auf den Erfolg hingearbeitet, wir finden keine drolligen, süßen, weinenden, streitenden Kinder, sondern den Geist des Waisenhauses, wo alles wie am Schnürchen geht. In die Gesichtszüge dieser Kinder wurde der Ernst des Lebens bereits früh geschrieben, und ob sie mit der Puppe spielen, schreiben, essen, in die Kirche gehen oder in der Küche ihre Suppe empfangen: ein sozial psychologisches Empfinden geht hindurch: die Regel, die Pünktlichkeit in allen Verrichtungen, die schablonenhafte Ordnung. Die Räume der Schule, der Kirche, der Küche sind in Licht gebadet und die Gegensätze von Licht und Schatten so abgewogen, daß sie zur Gliederung des Raumes beitragen. Nirgends haben wir tiefe schwarze Schatten, sondern helle, vom Licht umspielte Töne.



Abb. 38. Adolf Hölzel: Dachauer Moos. (Zu Seite 57.)

Sozialer Geist erfüllte die Mehrzahl dieser Bilder, so z. B. „Vor der Schicht" (Abb. 14). Stiller Friede umfängt weiter seine Innenräume, die zur Andacht und Sammlung einladen.

Über Gotthard Kuehl, ja über Liebermann und Uhde geht in Kühnheit der Technik der Frankfurter Wilhelm Trübner hinaus, dessen Kunst die äußersten Folgerungen des Impressionismus zieht.

Seine Gemälde werden einem großen Publikum wohl stets nur als Skizzen, als Farbenexperimente erscheinen, und ihre technischen Feinheiten vermag nur der Liebhaber und Kunstkenner auszukosten. Ob es sich um Landschaften, Bauern, Arbeiter, allegorische, mythologische Figuren, Akte, Reiter, Bildnisse handelt: alles ist dem Leben der Farbe gewidmet. Man darf ihn, der nicht umsonst durch die Schule Leibls gegangen ist, zu den größten Koloristen der Gegenwart zählen. Keck und breit ist seine Pinselführung, und aus großen farbigen Flecken, die innerlich aus vielen verschiedenfarbigen Körperchen bestehen, setzt sich das Gemälde zusammen. Die blauen Töne des Himmels, das Grün der Blätter sind in einer unerreicht kühnen Weise und so sicher nebeneinander „hingepaßt", daß man über die Naturwahrheit, die er damit erreicht, erstaunen muß. Wie er malt keiner das Grün der Bäume, der Gräser, das Dunkel in versteckten Zweigen, den hellen Sonnenglanz, der auf den Fensterscheiben liegt. Das Gegenständliche, alles Literarische hat er verachtet und in seinen mythologischen oder allegorischen Darstellungen sieht man, daß sie aus der Freude entstanden sind, das Spiel farbiger Reflexlichter auf nackten Körpern festzuhalten. So ist die Bezeichnung „Meditation" wohl mehr zur äußerlichen Unterscheidung dieses Bildes von anderen ähnlichen gewählt worden,



Abb. 39. Walter Georgi: Wäscherin. (Zu Seite 59.)

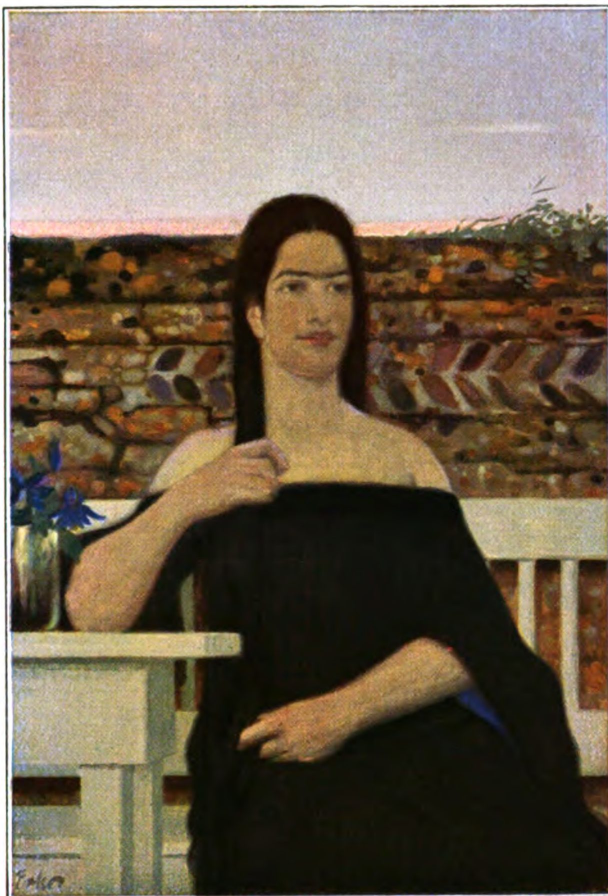


Abb. 40. Fritz Erler: Romantische Musik. (Zu Seite 59.)

vielleicht sollte überhaupt keine Allegorie gegeben werden, sondern die Taufe ist dem fertigen Bilde gefolgt. Fast wunderlich sieht so eine Leinwand voller Flecken aus, so daß ein Witzbold gemeint hat, daß die Gestalten den Fleckentyphus hätten. Aus dem Experimentieren kam der Künstler übrigens nie heraus. Seine ältesten Bilder, ganz in Leibls Manier fleckig und dunkel gemalt, können schlechthin als Meisterwerke bezeichnet werden. Dann aber hellte sich die Palette auf und es folgte eine Zeit, wo braune und namentlich giftiggrüne und blaue Töne immer und immer jubilieren.

Charakteristisch möchte das „Paris-Urteil" sein (Abb. 15). Wie vorzüglich fließen hier die Flecke für den, der das Werk bei richtiger Beleuchtung und Entfernung sieht, zusammen. Dieses Werk ist übrigens gar nicht unüberlegt. Aus den beigegebenen Attributen erkennen wir in den drei Rückenfiguren Hera, Aphrodite und Athena: neben Hera sitzt auf dem kahlen Ast eines Baumes ihr Wappentier, der Pfau, an Aphrodite schmiegt sich Eros mit dem pfeilgespickten Köcher, und Athena hat Helm und Schild an einen Baum gelehnt. Paris ist durch einen Hund, der zwischen ihm und Hera steht, als Hirt erkenntlich. Er ist im Begriff, den Schönheitsapfel der Aphrodite zu reichen. In der Haltung der Himmelskönigin Hera liegt das Erstaunen über das für sie unbegreifliche



 Abb. 41. Rudolf Schramm-Zittau: Fütterung der Gänse. (Zu Seite 62.) 

Urteil ausgedrückt, Athena wendet sich mißmutig ab. Das Bild, das einem oberflächlichen Beobachter „hingeschmiert" erscheint, über dessen Körper man sich wegen ihrer Nacktheit wohl gar erregt, vereinigt, wie man bei liebevoller Versenkung in das Bild erkennt, eine Summe von künstlerisch durchdachten Zügen. Das Moderne liegt in diesem Werke in der Übersetzung der alten mythologischen Erzählung in das Alltägliche und in der psychologischen Behandlung der Charaktere. Aber ich muß ehrlich bekennen, bei dieser Malerei nie warm geworden zu sein. Sie bleibt die Frucht von Studien und Überlegungen, der Inhalt paßt schlecht zum Format, das viel zu klein ist und nicht genug in die Breite geht.

Was ist nun das Gemeinsame der impressionistischen Werke? „Statt der verstandesmäßigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattentönen versuchten sie, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: Das Licht ist kalt, Schatten warm. Die Impressionisten pfiffen darauf und malten Licht und Schatten rot, violett, grün, wie und wo sie es sahen." In der früheren Kunst erscheint jedes Werk auf den ersten Blick komponiert. Dagegen ist die Komposition bei den Modernen zu einem hohen künstlerischen Geheimnis geworden und offenbart sich nicht sofort sichtbar für jedermann.

Ist der Inhalt der Werke älterer Kunst erfüllt von einer harmlosen Gemütlichkeit, so sind die Modernen ernst geworden und verschönen die bittere Wirklichkeit nicht, sondern schreiben sie ehrlich, fast photographisch ab. Eine geistvolle Auffassung, individuell infolge der ungleichen Empfänglichkeit des Auges für die Farben, hat die Natur und das Leben zum Stimmungsbilde umgestaltet. In der älteren Kunstrichtung waren es der Inhalt und die Form, die Phantasie des Was, die die Musik machten, in der modernen sind es die Farben, die Phantasie des Wie.

Dieser Geist des Naturalismus hat alle ihm folgenden Künstler mit Ernst und Gewissenhaftigkeit erfüllt und aus den Malern des neunzehnten Jahrhunderts Eroberer und Entdecker gemacht. Sind in den Werken von Liebermann, Uhde, Kuehl und Trübner bereits die Hauptgesetze der modernen Kunst enthalten, so sind diese vielfach abgewandelt und bereichert worden zumal von jenen Künstlern,



Abb. 42. Oskar Frenzel: Viehherde. 1894. (Zu Seite 62.)

die sich weniger universell, sondern mehr als Spezialisten betätigten oder als Kompromißler Neues und Altes zu vereinen suchten.

Wie früher kann man auch heutzutage von dem Landschafts-, Bauern-, Arbeiter-, Familien- und Gesellschaftsbilde, oder wenn man glaubt, daß das moderner klingt: von dem topographischen, ethnographischen, sozialen Bilde reden. Die Beschäftigung mit den einzelnen Stoffgebieten deckt die tiefgehenden Unterschiede zwischen dem Einst und Jetzt noch besser auf.

Fast alle modernen Ausstellungen zeigen, daß die Landschaftsmalerei um die Wende des Jahrhunderts die Herrschaft hat, eine natürliche Folge der Freilichtmalerei, da die Maler hinaus auf das Land zogen, wo sie bequem Licht, Luft, Farben studieren und die Reize jeder und sei es der unscheinbarsten Gegend entdecken konnten.

Der Boden für das intime Sehen war schon früher durch Künstler wie Waldmüller, Blechen vorbereitet worden. Aus diesem Kreise löst sich einer als Eigener aus, der die Welt für sich betrachtete, ohne sich durch den Pleinairismus beirren zu lassen, ein Geistesverwandter Leibls ohne seinen herrschenden Einfluß: Wilhelm Sperl. Er malte die Natur in den Farben altmeisterlich, aber voll Empfänglichkeit für sonnige Helligkeit bei meist subtiler Pinselführung.

Die Titel seiner Bilder („Heimkehr", „Urlauber", „Auerhahnjäger") klingen anekdotenhaft; erst später malte er Stimmungsbilder in modernem Geiste, den Frühling mit seinen weißblühenden Bäumen oder symbolisierte ihn als „Gärtnerin", die im schattigen Garten steht, wo dunkle Rosen verschwiegen glühen und der Goldglanz der Sonne hier und dort aufleuchtet. Er malte mit innerer Freude alles, was sein Auge sah: die Abhänge und Wiesen vor seinem Hause mit den wirren, schwankenden Halmen, den zitternden Gräsern, den sich wiegenden Köpfen der Glockenblumen; er erfand nichts hinzu, sondern die Natur erscheint ihm in ihrer schlichten Einfachheit am schönsten. Gern erfüllt er, wie in dem farbensatten Bilde „Die Wäscherin" (Abb. 17), die Landschaft mit Staffage, wobei die Figuren sich stets als organischer Bestandteil unterordnen. — Sperl malte in modernem Geiste ohne moderne Technik und gab allezeit Naturpoesie.



Abb. 43. Heinrich Zügel: Der Exoten-Weiher. 1909. (Zu Seite 61.)



Abb. 44. Franz Gräſſel: Enten im Weiher. (Zu Seite 62.)

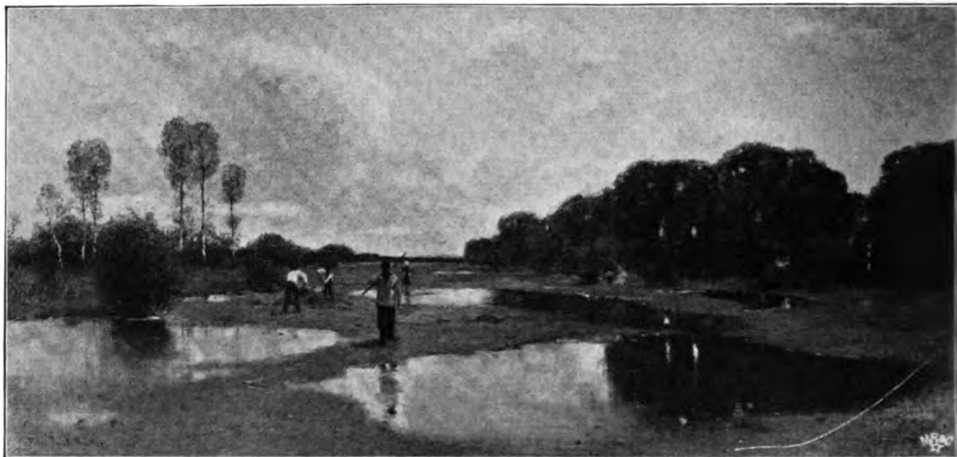


Abb. 45. Peter Paul Müller: Altwasser an der Isar. (Zu Seite 50.)

Während er still und ruhig, nur wenig beachtet, seinen Weg ging, tobte das Kampfgeschrei der Pleinairisten in der Landschaftsmalerei laut. Sie wurde ja das Versuchsfeld für neue Probleme, und wunderlich genug waren oft die Ergebnisse. Die Sucht, eigenartig zu sein, hat sich gelegt, und die Farben haben das Brutale und Schreiende verloren. Gegen die Akademie-Landschaft trat zuerst reaktionär der helle, in allen Farben spielende Naturausschnitt auf. Man malte Kohlfelder, Wiesen, schmutzige Straßen und Sümpfe, rote Stämme, blaue Kronen, ornamental stilisierte Waldränder, langweilige Gegenden ohne Charakter; dann ist man zu kräftigeren, dunkleren Farben zurückgekehrt.

Auf jene älteren, wenig erfreulichen Werke will ich nicht eingehen, dagegen auf jene abgeklärten Schöpfungen, die als Meisterwerke moderner Landschaftsmalerei dastehen, und ferner nur auf jene Künstler, die eine eigene Farbensprache sprechen und die Landschaft unter verschiedenen Gesichtspunkten in luminaristischer, koloristischer, architektonischer, stilistischer, dekorativer Auffassung erforscht haben.

Liebermanns Programm: die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen, ist von vielen aufgestellt und befolgt worden, so von Hans von Bartels, der in seinen Strand- und Seebildern die Unendlichkeit, das Überwältigende der Stimmung beobachtet hat.

Bartels war einer der fleißigsten Künstler und hat sich um die Entwicklung der Aquarellmalerei hochverdient gemacht. Sein Malverfahren ist ebenso eigenartig wie die beabsichtigte Wirkung; er setzt die Gouache-Malerei eines Menzel und Hildebrandt fort und hat ihr zu neuem Glanz und Ruhm verholfen. Fast alle seine Bilder sind auf Papier gemalt. Jedem seiner Gemälde gingen viele Studien voraus, die er mit Aquarell-, gewöhnlich aber mit Ölfarben in der Natur entwarf; im Moment wollen sie den Tonwert und den Charakter des Gegenstandes zugleich scharf und treffsicher erfassen. Aus vielen Einzelstudien entsteht das fertige Gemälde, das seine Vollendung im Atelier erhält. Die Komposition ist wohlüberlegt, jede Figur geordnet, dabei aber stets als ein notwendiger Bestandteil der Gesamtkomposition aufgefaßt, und wie Liebermann dünkt auch Bartels Mensch, Vogel, Schiff, Kahn, Segel nur eine farbige Erscheinung, deren charakteristische Form man unter der farbigen Hülle ahnen muß.

Seine Fischer und Seeleute sind voll gesunder Naturkraft, ernst und schweigsam wie die See, auf der sie bei Sturm und Wetter groß geworden sind. Das einförmige Nebelland der Küste, das zarte Silbergrau, das die mit Feuchtigkeit geschwängerte Luft durchzieht, die feierliche Eintönigkeit der Meeresfärbung und

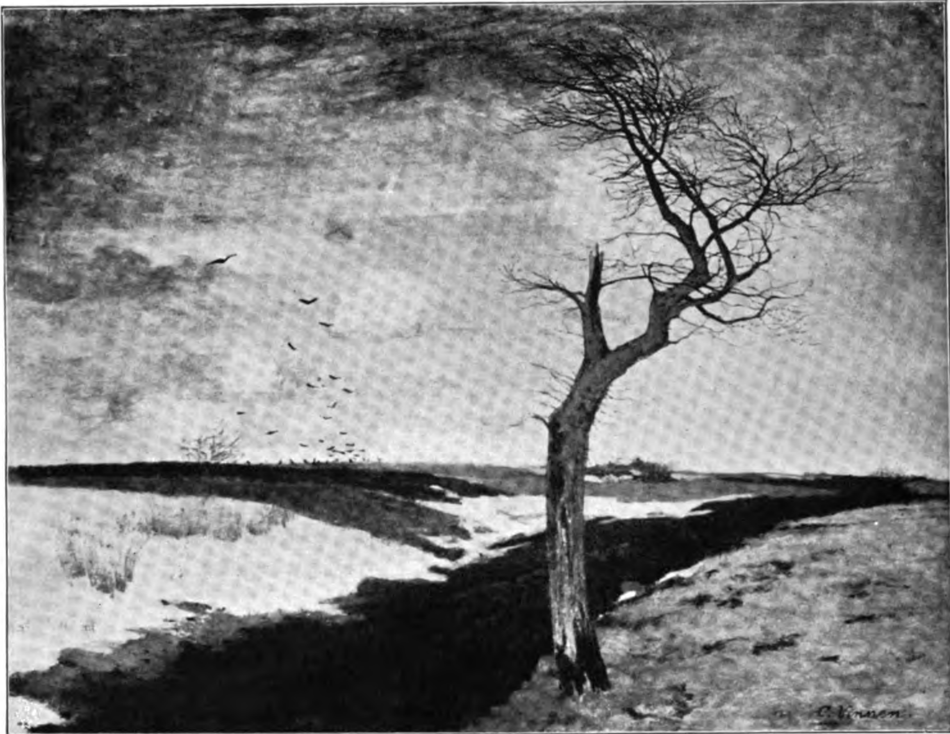


Abb. 46. Karl Vinnen: Februar. (Zu Seite 58.)

der Dünen bilden einen wirkungsvollen Hintergrund, von dem sich die hohen Gestalten abheben (Abb. 18, 19).

Gleich den alten holländischen Meistern Everdingen, van de Velde, de Vlieger war Bartels ein Spezialist von einer schwer zu erreichenden, eigenartigen Größe; dabei ein Stimmungskünstler, der bald lyrische Gedichte, bald Dramen malte.

In der Wahl der Stoffe ist ihm Hans Herrmann verwandt, dessen holländische Stadtbilder, mit dem bewegten Leben am Strande, im Hafen, in den Straßen außerordentlich beliebt wurden (Abb. 20), weil er gegenständlicher als Bartels ist und behaglich das breite, moderne Leben, das flache Land mit seinen dumpf und stumpf dahindämmernden Bewohnern, den Strand am Meere, Männer und Frauen in ihrer Betätigung, endlose Ebenen usw. schildert. Der graue, silberige Farbenton der Atmosphäre hält alle diese Erscheinungen zusammen. Seine Gemälde sind anschaulich und plastisch, von räumlicher Wirkung und von einer feinen, gewählten Tonstimmung; ein beschauliches idyllisches Element lebt in ihnen.

Ebenso hat Ludwig Dettmann das Leben und Treiben an den Küsten, auf dem Wasser gemalt, bald ruhen seine friesischen Männer und Frauen in idyllischer Ruhe von weiter schweigsamer Meeresküste umgeben, bald sehen wir sie in der anstrengenden Arbeit der Schiffer, die „Durch die Brandung" (Abb. 21) das Fahrzeug steuern. Dettmanns Farben sind breit und wuchtig, erheben sich unausgeglichen, grell reliefartig von der Fläche (siehe auch Abb. 22, 32).

Die Zahl der Landschafter ist kaum zu übersehen. Immerfort tauchen neue Namen auf, und das Können der meisten ist recht tüchtig. Die neuen Lehren haben schnell Schule gemacht. Ein paar seien noch besonders hervorgehoben. So Jakob Alberts, der die unendliche Weite, das Grenzenlose der Natur, vor dem der Mensch sich als ein Nichts fühlt, in seinen blühenden Halligen

 Abb. 47. Karl Schuch: Stilleben. (Zu Seite 63.) 

immer wieder malt (Abb. 24). Es sind eintönige Inseln, diese Halligen von Ostfriesland. Unermeßlich strecken sie sich in die Weite, im Sommer bedeckt mit blauen Blümchen, den sogenannten Bonnesdagen, darüber die reine Luft und in der Ferne die hell leuchtende See, belebt von silbernen Möwen. Nur ein paar Fischerhütten heben sich wie Erdwälle auf der aufgeworfenen Furt ab. Mit unendlicher Liebe sind auf den Bildern von Alberts alle Einzelheiten zusammengetragen, kein Blümchen, kein Halm vergessen, und dennoch ist der Künstler allen Werten der Farben, des Lichts gerecht geworden. Und welches Gefühl für die Weite und die Feinheit der Lufttöne! Hier fehlt jede Erzählung, aber die Liebe, mit der die vielen Einzelheiten gesehen und gemalt wurden, erweckt Liebe.



Abb. 48. Adolf Münzer: Stilleben. 1907. (Zu Seite 59.)

Die Stimmungen der Natur werden sichtbar. Man könnte von einem romantisch-modernen Einschlag reden. So malt Paul Crodel die sich ballenden Regenwolken, deren Bewegung man verfolgt, während man in bewegten Bäumen das Rauschen des Windes zu hören glaubt. Die Wolken bilden einen wirkungsvollen Hintergrund bald für Wiesen mit Herden oder für rote schiefe Häuser der „Dorfstraße“ (Abb. 25). Nicht minder feierlich sind die phantasievollen und poetischen Buchenlandschaften von Richard Kaiser (Abb. 26). Wie Hermann Masius in seinen prachtvollen Erzählungen das Leben der Bäume als seelenbegabter, uns innerlich verwandter Wesen darstellt, so malt Kaiser die Natur. Hell und goldig leuchtet der Himmel über den Äckern und Wiesen, die Wolken spiegeln sich in der klaren Flut des Sees, schweigend steht in der Ferne der Wald,

und am Rande des Wassers ragen Buchen mit knorrigem Stamm zu den Wolken empor — gute Freunde, die zusammen aufgewachsen, deren Zweige und Äste sich ineinander schlangen und die nun gemeinsam allen Stürmen Trotz bieten, markige Gestalten voll Charakter.

In solchen Werken feiert die Natur ein Auferstehungsfest. — Das war ein nie gehörtes Klingen und Singen, denn die Impressionisten hatten eine neue Harfe gefunden. Sie begrüßten mit zitternden Händen und trunkenen Augen das leuchtende Morgenlicht, die von Blütenduft erfüllte Luft, den goldenen Glanz an den zarten Blüten der Bäume, malten, wie der Sonnenstrahl über den Staketzaun fliegt oder breite Schatten auf den braunen Waldboden wirft, malten das Licht als das Element des Lebens, das alles umhüllt und verbindet, das wie ein lebendiger Odem die Natur durchströmt.

Vergeblich sucht man in der früheren Kunst nach einer Landschaft wie Olaf Jernbergs „Sommernachmittag" (Abb. 29). Diese undefinierbaren und leuchtenden Farben! Die ganze Farbenskala des Sonnenspektrums ist aufgelöst. In der Luft, in den Kronen der Bäume, auf den Dächern der Scheunen, in den Schatten der Bäume webt und flimmert das Licht. Jeder Gegenstand scheint innerlich durchleuchtet zu sein. Wir empfangen einen sinnlich-wohligen Eindruck. In den gelben, weißen, violetten und grünen Farben atmet der warme Sommernachmittag. Man fühlt in dieser Arbeit das Glaubensbekenntnis ihres Urhebers, der einmal sagte, daß jedes im Atelier gemalte Bild mehr oder weniger Schwindel sei und nur die ehrliche Arbeit vor der Natur bis zum letzten Pinselstrich ein künstlerisches Ergebnis bringen könne.

Zu der epischen und lyrischen Auffassung der Landschaft gesellt sich weiter die dramatische. So besingt Otto Reiniger (Abb. 33) den brausenden Strom, den rauschenden Wald und die starrenden Felsen, wenn der Sturm die Bäume durchrüttelt und die Wasserwogen des Bergstromes mit elementarer Gewalt uns entgegendonnern. Breit und wuchtig ist seine Malweise, als wollte er in den kühnen Farbenreflexen mit einem Strich den überwältigenden Eindruck festhalten.

Gedämpftere, fast melancholische Akkorde von ernster Feierlichkeit erklingen in Benno Beckers „Toskanischen Landschaften" wieder. Sie atmen Ruhe und Einsamkeit, und wenn der Herbst naht und aus den Wassern zarte Nebel aufsteigen, dann hüllen sie die „Bergstadt" (Abb. 30) mit einem blauen Schleier ein. Wehmut und Sehnsucht durchzittert dieses zarte Blau, auf dem die anderen Farbentöne harmonisch abgestimmt ruhen.

Gemalte Gedichte möchte man diese Landschaften nennen, und es könnten hier noch eine Menge tüchtiger Künstler und Kunstwerke genannt werden, die im gleichen Sinne schaffen; es sei nur an Eugen Bracht (Abb. 27), Otto H. Engel (Abb. 23), Theodor Hagen (Abb. 28), Franz Hoch (Abb. 31), Arthur Illies, Wilhelm Keller-Reutlingen, Gustav Kampmann, Karl Langhammer (Abb. 35), Georg Müller-Breslau, Peter Paul Müller (Abb. 45), Hans von Volkmann, Gustav Schönleber (Abb. 8), Carlos Grethe, Karl Walser (Abb. 110) erinnert.

Wenn je innige Liebe die Künstler mit der Natur verband, so in unseren Tagen, wo sie nicht müde werden, immer wieder ihre Schönheiten zu schildern. Ja, ihr besonderes Verdienst ist die Entdeckung, daß auch die langweiligste Gegend Reize besitzt, wenn man sich nur mit Liebe in sie versenkt. So wurden sie die Schöpfer einer deutschen Heimatkunst.

Wie Theodor Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" ihre Landschaft zu Ehren gebracht hat, so Walter Leistikow in seinen Bildern. Er malte die Heide und die Seen in Wasserfarben, Tempera, Öl oder radierte sie. Seine Gemälde haben zum Teil ein dekoratives Element, sind häufig stilisiert, tektonisch erfaßt, oder die Wirkung ist durch breite nebeneinander gesetzte Flächen erzielt worden, stets aber stellt die Landschaft eine in sich geschlossene

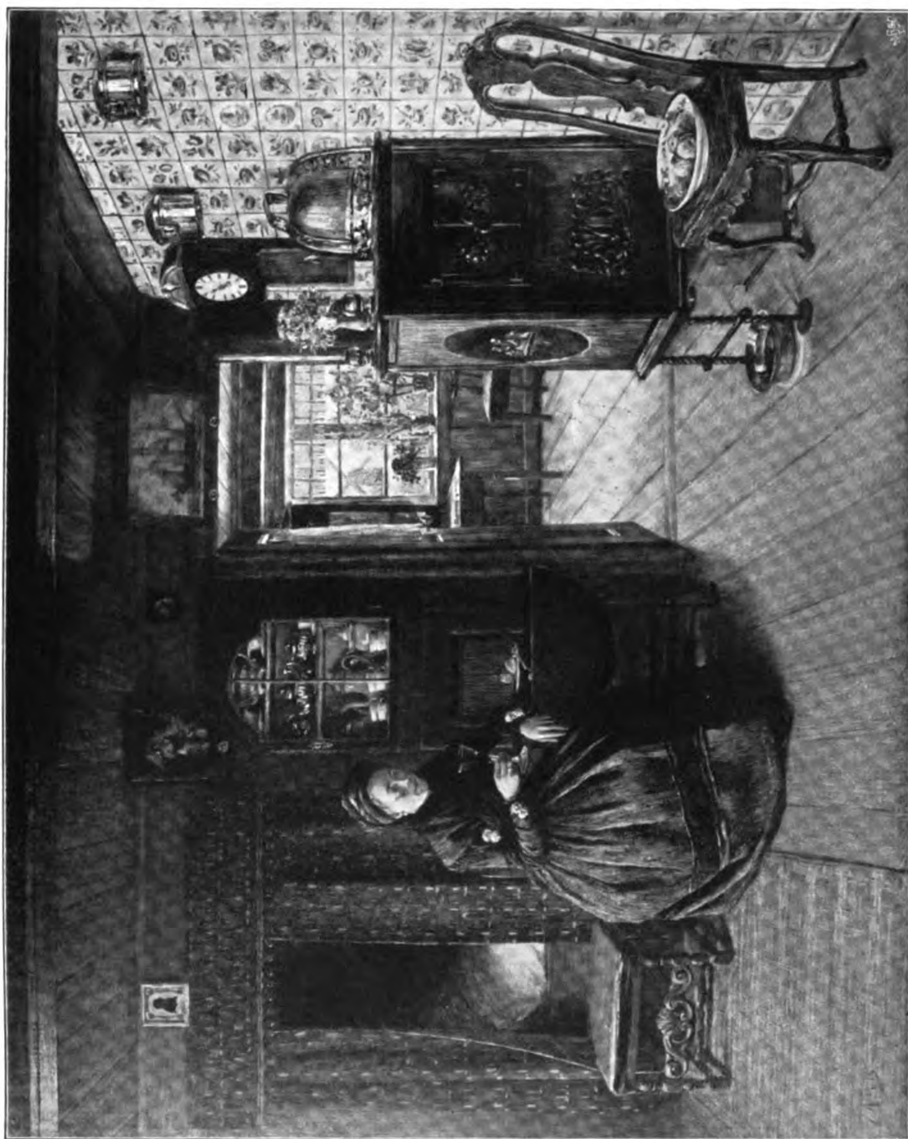


Abb. 49. Jakob Alberts: Friesische Stube. (Zu Seite 48 u. 68.)

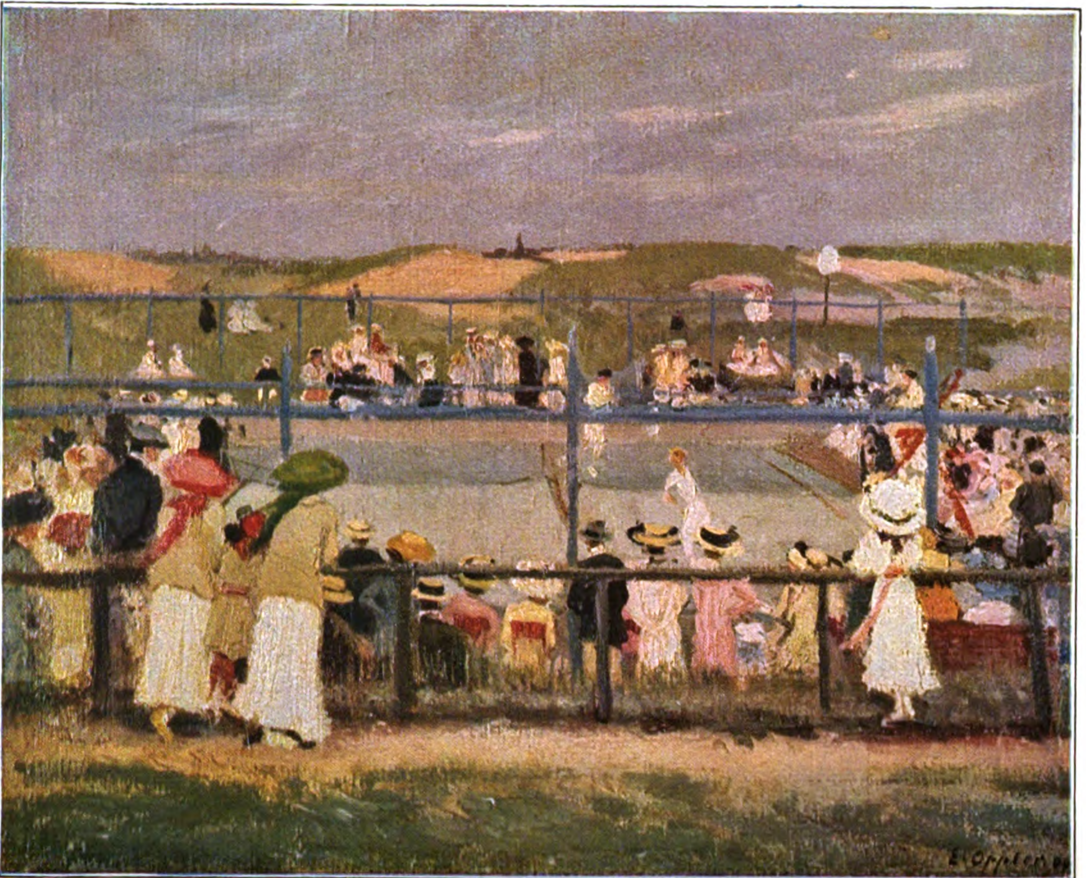


Abb. 50. Ernst Oppler: Tennisturnier in den Dünen. 1909. (Zu Seite 62.)



Abb. 51. Karl Bantzer: Hessischer Bauerntanz. Ölstudie. (Zu Seite 67.)

Komposition von bildmäßiger Wirkung dar. Niemals haben seine Werke etwas Gesuchtes; sie scheinen mit leichter Mühe gemalt, wobei der Künstler zur Erreichung der Wirkung wohl Einzelheiten unterdrückte, die ein „grober" Naturalist nicht vergessen würde. Seine Landschaften wirken instrumentiert: bald ist ihm der Baum nur ein Farbenwert, dann wieder ein Individuum voll Charakter und mit seelischem Leben wie in Richard Kaisers Arbeiten erfüllt. Seine Farbe hat meist einen weichen, sammetartigen Ton; oft ist sie in allen Schattierungen aufgetragen, bald aber auch wiederum zart verrieben und wird zum Ausdrucksmittel der Stimmung in der Landschaft.

Leistikow ist ein malender Dichter. Der stille Abendfrieden senkt sich über den „Grunewaldsee" (Abb. 34); die braunroten Stämme der Kiefern, die auf sanften Bodenerhebungen seine Ufer umstehen, leuchten auf und werfen lange Schatten auf den braunen Waldboden. Das verschwiegene Dunkel des Waldes, das die Stämme umschließt, die spiegelklare Flut des Sees, in der sich die Bäume widerspiegeln, der helle Himmel über den Kiefern, deren Laubkronen sich unter dem Schleier der hereinbrechenden Dämmerung wie Wolken zusammenballen — ein Stimmungsgemälde von unendlichem, wahrhaft poetischem Zauber:

Auf die düstern Kiefernhügel
Legt sich kupfern letzte Sonne,
Sanft wie über weichen Sammet
Schmeicheln Winde drüber hin.
Eine kurze Spanne weilt sie
Goldbraun auf den schwarzen Wäldern,
Bis ihr milder, süßer Schimmer
Plötzlich wie ein Lächeln stirbt.

Schwermütiger Ernst und feierliches, friedliches Schweigen klingen durch die wenigen Farbenflächen, die ornamental-dekorativ miteinander abgestimmt sind.

Wie Leistikow die Mark, so wurde Ludwig Dill nicht müde, die Um-



Abb. 52. Graf Leopold von Kalckreuth: Die Fahrt ins Leben. (Zu Seite 65.)



Abb. 53. Graf Leopold von Kalckreuth: Unser Leben währet siebenzig Jahre. 1901. (Zu Seite 65.)

gebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper zu malen (Abb. 37). In der Umgebung dieses Marktfleckens kann einem wohl das Herz aufgehen, wenn man am frühen Morgen auf dem Schloßberge steht: in der Ferne erglänzen die schneebedeckten Höhen der Alpen, dann folgen niedrige, bewaldete Hügelketten, und zu unseren Füßen liegt die weite Ebene, in deren Wässern sich die Wolken spiegeln. In der Tat ein Fleckchen Erde, recht einladend für den Maler, denn selten findet er so die verschiedenartigsten Bestandteile der Landschaft vereinigt: Gebirge, Wald, Ebene, eine Flußlandschaft, ein Dörfchen mit einem malerischen Hintergrunde und mit Einwohnern als natürlichen Modellen. Wohin sich sein Auge wendet, immer wieder wird er landschaftliche Reize entdecken: da lockt ihn ein alter, knorriger Weidenstamm, dort ein Stück Land mit welligen Ackerfurchen und darüber hängend zerfetzte Wolken. Wie mannigfache Farbenspiele kann hier das Auge beobachten, wenn sich morgens die Nebel vom feuchten Wassergrund heben oder abends Dorf und Kirche mit einem weißen Schleier umhüllen. Ertönen dann von der Kirche die Glocken, so überkommt uns Feiertagsstimmung.

Hier fühlte sich der Künstler als Mensch und wurde zum Einsiedler, der dem Leben der Großstadt entflieht und mitten in der bäuerlichen Einfachheit wie ein Naturkind lebt. Er liebt das Land und wandert durch die Sümpfe und Bäche wie ein Arbeiter in großen, plumpen Wasserstiefeln; vom frühen Morgen bis zum späten Abend liegt er draußen und ist unermüdlich tätig, die malerischen Reize dieser begrenzten Welt im Bilde festzuhalten. Was Ludwig Dill hier suchte und fand, war der Zusammenklang von Form und Farbe in der Landschaft, jene glückliche Verbindung von feinschattierten Farbentönen, die wie ein musikalischer Akkord sich auf einem Grundtone aufbauen, jene schlichte, einfache Art, mit nur wenig Farben doch den malerischen Reiz des Gesamteindruckes festzuhalten, jene Kraft, diese Farbentöne so zu beseelen und zu beleben, daß sie unsere Seele in mitempfindende gleiche Schwingungen versetzen.

Das ist nunmehr das ästhetische Programm der Dachauer Schule geworden. Es ist ein abgeklärter Impressionismus voll romantischen Empfindens, denn diese Künstler wollen die Natur mit all ihren Zufälligkeiten nicht etwa photographisch abschreiben, sondern nur das Stückchen Natur malen, das die Gesetze des künstlerischen Programms in sich schließt; sie komponieren eine Landschaft aus einzelnen Studien und schaffen auf diese Weise ein Bild, das zwar in und vor der Natur entstanden ist, gleichwohl diese nach malerischen Gesichtspunkten organisch neu



Abb. 54. Heinrich Hübner: Interieur. (Zu Seite 63.)

gestaltet. So werden die zufällig in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewußtsein neu zusammengesetzt, und es zieht ein dekoratives Element in die Bilder.

Bei allen Vorzügen zeigen die Landschaften etwas von dem grüblerischen Geist, der Untersuchungen über den Zusammenklang von Farben und Formen, von Licht und Luft anstellt.



Abb. 55. Arthur Kampf: Hofball-Erinnerung. (Zu Seite 70.)

Die technischen Mittel, die Dill und die ihm Verwandten gern für ihre Schöpfungen benutzen, sind meist Wasserfarben, die auf weiches, sammetartiges Papier in irgendeinem feinen Farbenton, tiefgrün, grau oder mattgelb, aufgetragen werden. Für die Komposition, die mit wenigen Strichen entworfen wird, ist von vornherein die Verteilung der Flächen maßgebend. Das Ganze wirkt tonig und ist von einer seltenen Durchsichtigkeit und Leuchtkraft der Farben. An ruhigen, einfarbigen Wandflächen sollen diese Bilder als sinniger Schmuck wie feingeschmückte Teppiche wirken. Dill hat diese Technik mit vielem Glück für venezianische Wasserlandschaften verwendet, wo er sattonige, breite, von scharfen Umrissen begrenzte Flächen nebeneinander aufbaut.

Viele geistesverwandte Künstler sind um Dill tätig gewesen; einige von ihnen ragen besonders hervor, wie Arthur Langhammer (Abb. 35) und Adolf Hölzel (Abb. 38), der das Dekorative der Landschaft mit feinen, koloristischen Stimmungswerten zu verschmelzen weiß und die Natur oft durch die Staffage belebt.

Die stille Weltabgeschiedenheit und Abgeschlossenheit, der weiche, oft elegisch-melancholische Charakter dieser Bilder enthält etwas von dem Pessimismus derer, die, dieser Welt mit ihren harten Anforderungen nicht gewachsen, ihr so gern entfliehen möchten, um in der Einsamkeit, versunken in ein andächtiges Anschauen der Natur, Genesung für ihre Seele zu finden. Feierlich wie ein Lied, weihevoll wie ein Choral, ein Erinnerungsbild, das uns mit Sehnsucht erfüllt — das ist die Stimmung der Dachauer Landschaften.

Wie über dem einst kaum gekannten Dachau am deutschen Kunsthimmel Sterne aufgegangen, so über dem Moordorf Worpswede am Weyerberg in der Nähe von Bremen. Wer kannte diese Gegend! Schnell durcheilte sie die Postkutsche, durchbrauste sie die Eisenbahn, kein Baedeker wußte von ihrer Schönheit zu berichten: glattes, flaches Land, hier und da eine kleine, hügelige, mit Kiefern bestandene Bodenerhebung, wenig korn- und weizentragende Felder, überwiegend Moorboden, durch den sich die Hamme und kleine Kanäle schlängeln, armselige

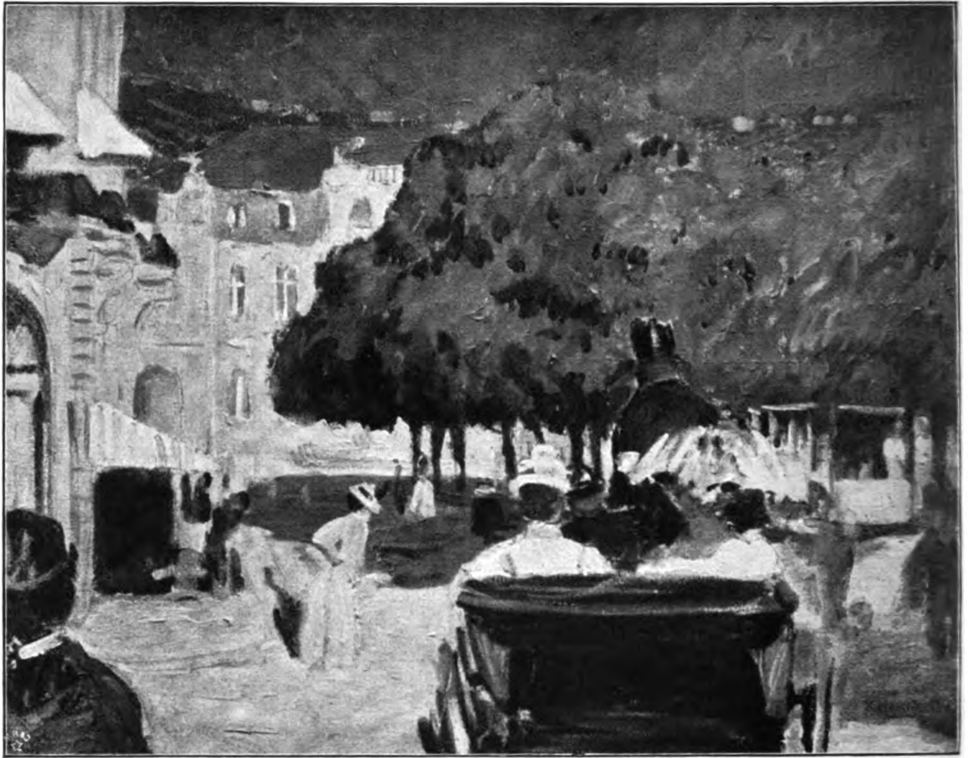


Abb. 56. Graf Leopold von Kalckreuth: Straßenbild. 1901. (Zu Seite 69.)

Hütten der Einwohner, die hier mit der Scholle verwachsen sind, ein Stück Volkstum, losgelöst vom großstädtischen Leben, jeder Kultur fast bar — das war Worpswede bis vor kurzer Zeit.

Bei weitem nicht so verlockend konnte die Gegend erscheinen wie das vorher geschilderte Dachau; als aber im Jahre 1895 in Bremen die Maler von Worpswede ausstellten und später in München und Dresden, da war der Name dieses Dorfes in aller Munde. Entdecker kann man jene sechs Künstler, Fritz Mackensen (Abb. 92), Karl Vinnen (Abb. 46), Fritz Overbeck (Abb. 70), Otto Modersohn (Abb. 36), Hans am Ende, Heinrich Vogeler, nennen. Wenn je der Beweis dafür geliefert worden ist, daß die unscheinbarste Landschaft schön ist, sobald ein empfängliches und empfindungsreiches, künstlerisch veranlagtes Auge mit der Macht der Liebe sie sieht, so ist dies den Worpswedern glänzend gelungen. Eine für das Naturempfinden geradezu kunsterzieherische Tat ist hier vollbracht worden.

Kein Führer bestimmte durch die überlegene Kraft seiner Naturauffassung und sein dichterisches Können wie in Dachau die Richtung dieser Schule. Ihre Bilder haben ein verwandtes Aussehen untereinander und stehen in einem gewissen Gegensatze zu der Dachauer Schule mit ihren verschwommenen traum- und schattenhaften Farben, denn das Kolorit der Worpsweder ist glut-, glanz- und temperamentvoll; ein Böcklin könnte ihr Pate gewesen sein. Auch betonen sie nicht wie jene die ornamentale Fläche. Dem Pleinairismus in seinen extremen Formen, in seinen differenzierten Farbenspielen gehen sie aus dem Wege; sie bevorzugen kräftige Farben, und zwar die, die sie bei der Beobachtung der Landschaft in dem Augenblicke der Darstellung wahrgenommen haben. Sie sind aber Naturalisten. Ihnen



Abb. 57. Hans Baluschek: Kohlenfuhren. 1901. (Zu Seite 69.)

ist die Natur eine solche der Lust und Freude, des Ernstes und der Schwermut, in der ganz aufzugehen und sich mit ihr eins zu wissen den höchsten Genuß des Menschen ausmacht; und jene Liebe, die sie trieb, in diesem Boden feste Wurzel zu fassen, sich auf ihm dauernd niederzulassen, klingt in ihren Werken wieder.

Eine besondere Stellung nimmt die „Scholle“ ein, eine Vereinigung von Malern, die durch den ihre Richtung bezeichnenden Sammelnamen andeuteten, daß sie bodenständige Kunst treiben wollten. Zu ihnen gehörten: **Fritz Erler** (Abb. 40), **Erich Erler**, **Walter Georgi** (Abb. 39), **Max Eichler**, **Leo Putz**, **Adolf Münzer** (Abb. 48). Ihre besondere Eigenart ist eine kecke impressionistische Vortragsweise in Verbindung mit einem dekorativen Zug und der Wunsch, Bild und Raum in Beziehung zu setzen. Ihr Programm bedeutete eine Frontstellung gegen die Einseitigkeiten des Pleinair. Sie brachten durch den Reichtum, die bunte Pracht und Frische der Farben, durch kühne Verbindungen und Kontraste Leben in die Richtung. Ihr Vortrag ist oft breit und flächig. Es ist weiter eine impressionistische dekorative Genremalerei, die freilich ein großes Format liebt und dadurch oft plakatmäßig wirkt. Ihre Auffassungen sind übrigens auch auf die Bildnisse übertragen worden. Indem sie ihre Arbeiten in den Dienst des Steindrucks stellten, haben sie ferner volkstümliche Kunst und Liebe zur Heimat in weite Kreise getragen.

Eine gemeinsame Lehre klingt durch die moderne Landschaftsmalerei: die Natur ist überall groß und schön, man muß nur Empfindung und Gemüt besitzen, ihre Sprache zu verstehen. Der Schöpfer, der sie schuf, malte in ihr das farbenprächtigste Bild, und der Mensch hat nicht nötig, seine armseligen Gedanken mit rührseligen Erzählungen in sie hineinzutragen.

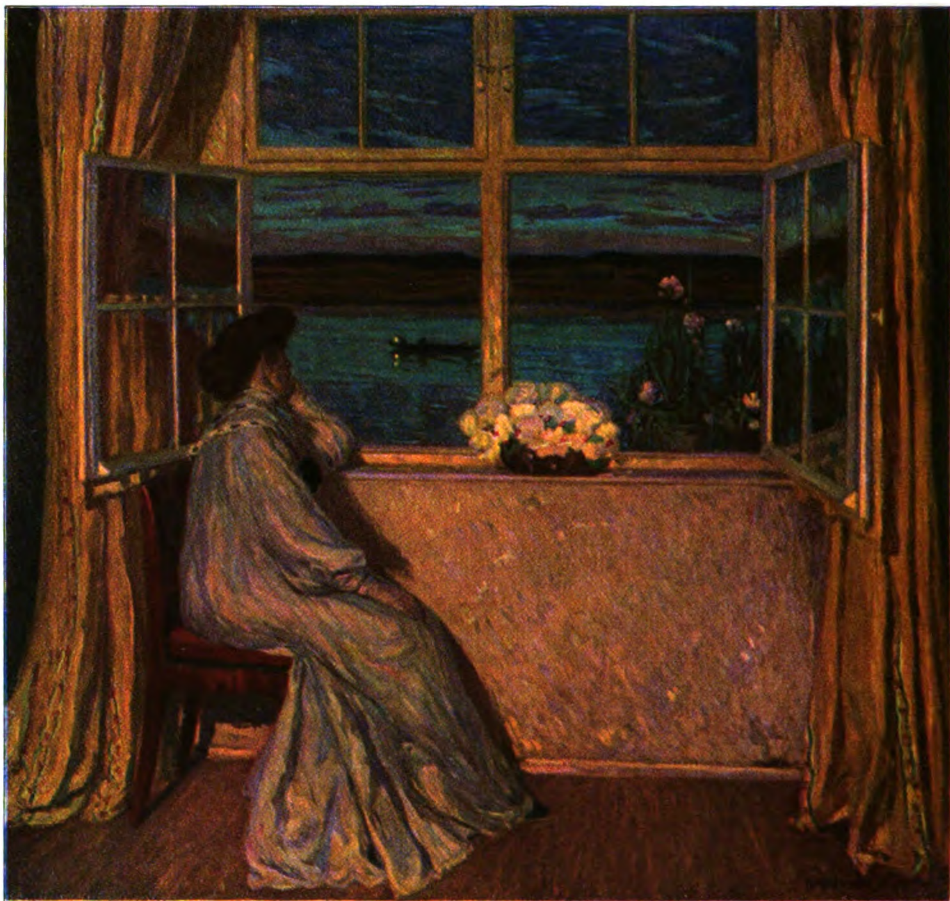


Abb. 58. Robert Weise: Blaue Stunde. (Zu Seite 71.)

Nicht um der Natur willen freilich sind wir da, sondern als ihr Teil, abhängig von ihr; sie ist mitbestimmend für unser Denken und Fühlen, wirkt auf unsere Stimmungen ein und zwingt durch ihre Offenbarungen, den Geist eines höheren Gesetzes, einer erhabenen Harmonie anzuerkennen. Indem der Landschaftsmaler zum Spezialisten wurde und das Leben aller Dinge in der Natur untersuchte, sah er, wie sich im Kleinsten das Gesetzmäßige und die Größe des Weltgeistes offenbart, und wurde zu ihrem Lobsänger.

Ebensowenig aber wie die Naturwissenschaft zum Atheismus führt, sondern vielmehr zu religiösen Gedankengängen, freilich nicht im kirchlich dualistischen Sinne, ebenso brachte diese moderne Landschaftsmalerei eine Vertiefung der Erkenntnis des unendlich ewigen Lebens, schenkte uns einen religiösen Kultus: die Sehnsucht, einen Einklang zwischen uns und der Natur herzustellen.

Gleiche Wandlungen von der früheren zur modernen Kunst machte auch die Darstellung des Tieres als Teils der Landschaft durch.

Bei den alten Niederländern bildete es bald nur die Staffage wie bei Adriaen van de Velde, bald war es ein Charakterstück oder ein Bildnis wie bei Paul Potter, oder es tritt im Kampfe mit dem Menschen, in Jagdbildern und Tierhatzen auf, wie solche Rubens und Snyders liebten.

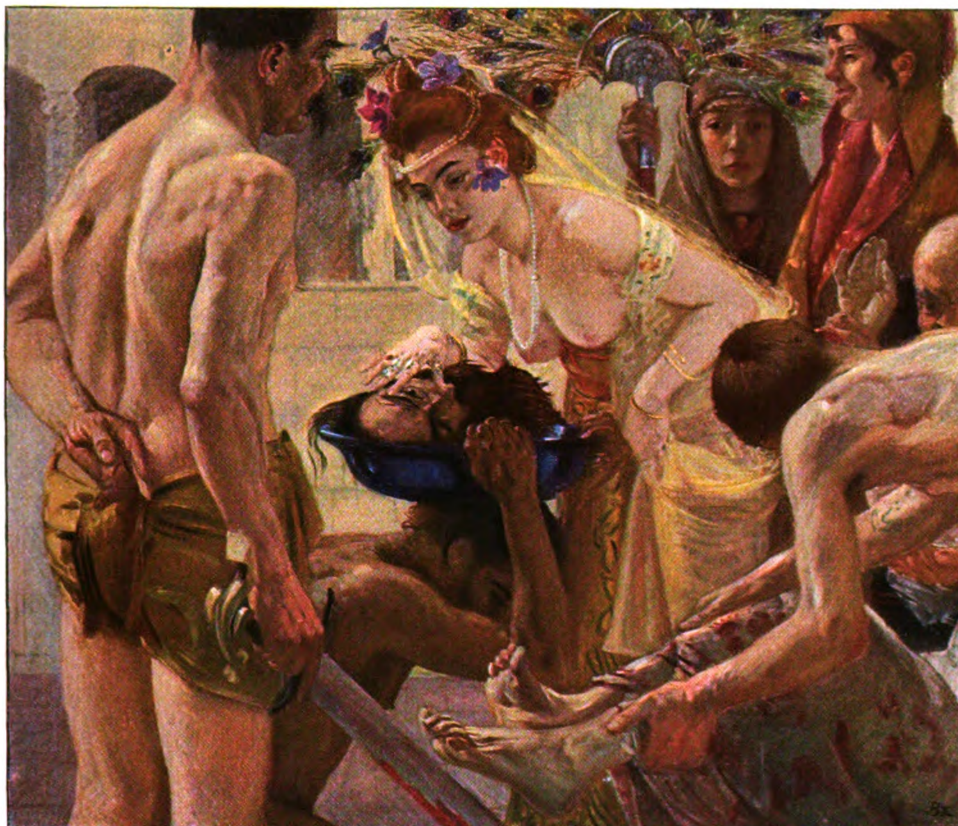


Abb. 59. Lovis Corinth: Salome. (Zu Seite 77.)

Die Tiermaler in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hatten ihre sentimentale und literarische Betrachtungsweise der Landschaft auch auf das Tierstück übertragen, so Otto Gebler, der die Schafe in satirischer Weise und doch süß als Kunstkritiker malte, oder Gabriel Max, der dazu Affen verwendete; oder es überwiegt wie bei Paul Meyerheim, Joh. Adam Klein, A. von Kloeber das erzählende Genre.

Meyerheim schildert die Tiere in ernsten und drolligen Situationen, den Löwen, wie er im Käfig einen Regenschirm zerreißt oder sich zum Repräsentanten königlicher Herrschergröße, zum Haustyrannen und Familienvater aufwirft — kurz seine Tiere sind ohne Handlungen nicht denkbar, sie sind Schauspieler. Es gibt aber nichts Begriffswidrigeres, als den Gesichtsausdruck des Tieres zu vermenschlichen, weil dadurch in sein Seelenleben ein falscher Zug getragen wird. Das mag in den Humoresken von Adolf Oberländer in den „Fliegenden Blättern" erlaubt sein, aber nicht im Gemälde. Daher sind auch die in altmeisterlicher Manier gemalten Tiererzählungen des großen Humoristen verfehlt, weil sie nur in der witzig zugespitzten Zeichnung Lebensberechtigung haben. Mit den hübschen Geschichten realistischer Schilderungskunst räumte Teutwart Schmitson mit seinen fein empfundenen Charakterbildern auf und pflegte als erster eine malerische Wiedergabe ohne literarische Zutat.

Die Modernen gingen darüber hinaus und beobachteten das Tier allein als malerische Erscheinung im Raume und organischen Bestandteil in der Natur, so Heinrich Zügel (Abb. 43), Rudolf Schramm-Zittau (Abb. 41), Hubert

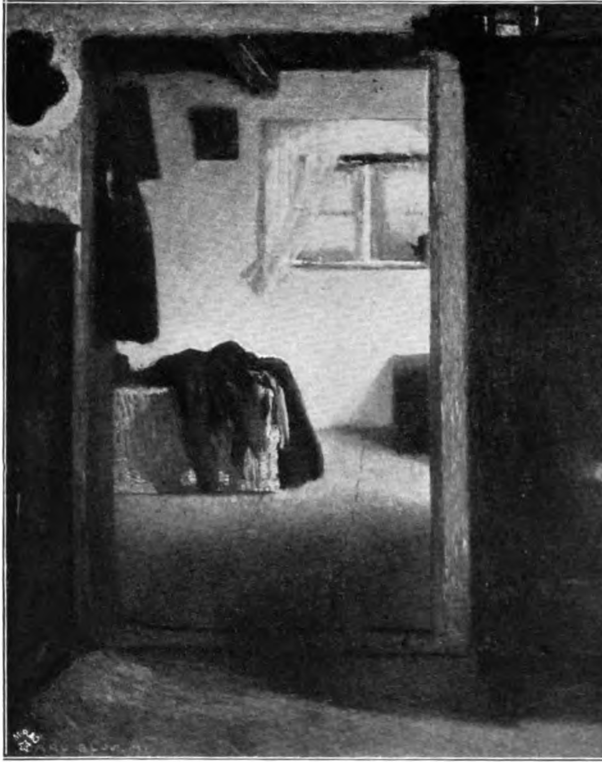


Abb. 60. Karl Blos: Interieur. 1901. (Zu Seite 63.)

von Heyden, Oskar Frenzel (Abb. 42), der monumental wirkende Viktor Weißhaupt, ferner Anton Braith, Franz Hochmann, Emanuel Hegenbarth, Karl Storch, Franz Gräßel (Abb. 44), Richard Kaiser-Eichberg u. a.

Der Führer dieser Künstler ist der Münchner Heinrich Zügel. Er zeichnet mit dem Pinsel, trägt die Farben pastos auf und stellt Rinder, Schafe, Hunde, Pferde unter allen möglichen effektvollen Beleuchtungen dar: auf der Weide, beim Pflügen, im Stall, am Bachrand, im Wasser, unter grünen Bäumen, durch deren Zweige und Blätter das Sonnenlicht fällt, wobei die Landschaft vernachlässigt wird, aber die Körperformen und die Eigenart der Bewegungen und die Charakteristik recht eindrucksvoll in Erscheinung tritt. Freilich läßt sich über diese Bilder keine hübsche Geschichte wie über eine Menagerie oder einen Zirkus erzählen, denn das Tierbild wurde ebenso wie die Landschaft zum Stimmungsbilde. Bedauerlicherweise ist der Kolorismus bei Zügel, noch mehr bei seinem Schüler Rudolf Schramm-Zittau, oft so keck und kühn, daß die Farbe zu körperlich wirkt und das Gegenständliche darunter leidet.

Eine Verbindung der Landschafts- und Tiermalerei, wo also das eine um des anderen willen da ist, im Sinne der alten Niederländer, aber unter impressionistischer Auffassung, finden wir bei dem Berliner Oskar Frenzel, in dessen Arbeiten das liebe Vieh nicht als Versuchstier für Farbenexperimente, sondern als empfindungsbegabtes Geschöpf aufgefaßt wird (Abb. 42).

Jene früher beliebten, von dramatischer Kraft erfüllten Tierbilder, die den Menschen im leidenschaftlichen Kampfe mit der Tierwelt schildern, sind mit der Fortentwicklung der Kultur seltener geworden; man müßte auch gegen die Gewohnheiten des Impressionismus nicht vor und in der Natur, sondern aus der Erinnerung malen. So trifft man an Stelle von Eber-, Bären- und Löwenjagden das nunmehr aufkommende Sportbild, ein Erzeugnis der modernen Malerei. Man kann da z. B. an Tennisturniere und Polospieler von Ernst Oppler denken (Abb. 50). So hat ferner Angelo Jank einmal eine Schnitzeljagd mit modernen Amazonen gemalt (Abb. 77). Ein echt impressionistisches Werk, in dem eine sorgfältig zeichnerische Durchbildung, wie wir sie bei Rubens und Snyders finden, naturgemäß wegfallen mußte. Das Ganze ist nur ein photographisch gesehener Momentausschnitt aus der Natur, wird doch von dem einen Reiter nur der hintere Teil seines Pferdes sichtbar. Blitzartig sind die Bewegungen erfaßt, die Reiterin auf dem feurigen Apfelschimmel scheint im Sattel zu fliegen. Das Ganze macht in

der Ausarbeitung darum auch einen recht nervösen und skizzenhaften Eindruck.

⊠ ⊠ ⊠

Das Leidenschaftliche und Dramatische fehlt der modernen Kunst wie ihrer Zeit, die sich statt dessen in der Literatur an Wust und Wortschwall berauscht. Man liebt den behaglichen Genuß ohne Aufregung. Für ihn bietet nun das Stilleben reichlich Gelegenheit. Was vor dem Auftreten der Pleinairisten als solches ausgegeben wurde, waren Leckerbissen, so hübsch, daß dem Beschauer die Eßlust nach ihnen überkam, oder es wurde ein erzählender Inhalt hinzuerfunden, indem man gelegentlich Kinder oder Tiere als Vertreter der dem Betrachtenden aufsteigenden Gefühle beigesellte.



Abb. 61. Friedrich Kallmorgen: Frühmorgen. 1901. (Zu Seite 71.)

Als Bahnbrecher hiergegen ging **Karl Schuch** voran, der zu denen um Leibl gehörte. In seinen Stilleben sehen wir die alltäglichsten Dinge zu einem Farbenarrangement zusammengestellt. Eine geheimnisvolle Leuchtkraft geht von ihnen aus, da das Licht des Tages der Träger der malerischen Formen ist und in feinen Abstufungen ohne prismatische Strahlenbrechung die Gegenstände umspielt. Eine innere Freude spricht aus solchen Arbeiten, die wohltuend anheimelt (Abb. 47). Ob man das von den impressionistischen und pleinairistischen Stilleben auch nach Jahr und Tag wird sagen?

Heute malen **Emil Orlik**, **Bernhard Pankok**, **Lovis Corinth**, **Adolf Münzer**, **Frau Begas-Parmentier** und viele andere Blumen in Köppingschen Gläsern, die sich einer besonderen Wertschätzung erfreuen, gewiß auch aus Freude an dem Zusammenklang der Farben, weniger an dem Gegenständlichen, aber es lebt in diesen Arbeiten etwas Experimentelles; man malt, wie die Sonnenlichter die Gläser und Schalen umspielen, ihre Wände durchleuchten und im Wasser zittern, wie sie die Feldfrüchte oder Phantasiesträuße in bunten, schillernden, gebrochenen Farben überfluten. Es sind interessante Dekorationsstücke ebenso wie die Tierstilleben, die heute wie einst bei den alten Niederländern gepflegt werden; es sei hier auf **Charles Tooby** hingewiesen, der ein Geistesverwandter von Karl Schuch ist.

Wie einst Nicolas Maes, Terborch, Adriaen van Ostade aufgeputzte Küchen- oder Künstlerstuben durch die Beleuchtung und Anordnung der Ausstattungsstücke zu einem malerischen Ganzen verbanden und dem an und für sich Toten durch den ordnenden Geist poetisches Leben verliehen, so in unseren Tagen unter Führung von Menzel Maler wie **Gotthard Kuehl** (Abb. 84), **Karl Blos** (Abb. 60), **Heinrich Hübner** (Abb. 54), **Jakob Alberts** (Abb. 49); sie



Abb. 62. Fritz von Uhde: Lasset die Kindlein zu mir kommen. Ausschnitt.
(Zu Seite 73.)



Abb. 63. Ludwig Herterich: Vor dem Spiegel. 1901. (Zu Seite 72.)

füllten als Pleinairisten den alten Geist in neue Schläuche, malten aus musikalischem Empfinden in fein abgetönten Farbenschwingungen, indem sie mit liebevollem Verständnis auf das heimliche Leben in der unbeseelten Natur eingingen, ohne unserem niederen leiblichen Sinn zu schmeicheln.

Das Stilleben soll erfreuen wie ein bunter Strauß, den wir banden, oder wie eine Blume, mit der wir uns schmückten. —

Nächst der Landschaft, dem topographischen Bilde, erfreut sich das Bauern-, Arbeiter-, Bürger- und Gesellschaftsbild, also das soziale, eifrigster Pflege. Der Inhalt dieser Bilder ist durch Leibl, Liebermann und Uhde bestimmt worden.

Diese setzten die Gestalten mitten in den Alltag des Lebens hinein und gaben Augenblicks- und Zufallsbilder unter Mitwirkung des Milieus. Ähnliche Arbeiten sind fast von allen Modernen in großer Zahl gemalt worden. Aus ihr fallen einige auf, wo der Mensch zum Symbol oder auch zum Typus erhoben wird, wie in Bildern des Grafen Leopold von Kalckreuth (Abb. 52 u. 53). Wer freilich hier, verleitet durch eine frühere Kunst, Gedankentiefe und Größe sucht, ist enttäuscht, denn sie sind ursprünglich wohl kaum aus der Idee geboren worden, sondern der Wiedergabe einer reizvollen Silhouette, eines malerisch anregenden Vorwurfs ist der Titel gefolgt, so die „Fahrt ins Leben“. Das runzlige braune

 Abb. 64. Franz Skarbina: Allerseelen. 1895. (Zu Seite 71.) 

Gesicht der Bäuerin, die welke Haut des Alters, die schlaff gewordenen Brüste hat Kalckreuth oft gemalt in Farben, die ebenso wie das Motiv ernst stimmen und keinen Frohsinn aufkommen lassen.

Großzügiger behandelt der Worpsweder Fritz Mackensen ähnliche Stoffe. Mensch und Natur werden zur Einheit, die Bauern sind plumpe, ungelenke, in der Hütte oder im Kahn, beim Ackern und beim Stechen des Moors aufgewachsene Naturkinder, mit stillen, in sich gekehrten Gesichtern, sonnengebräunter Hautfarbe, in groben Kitteln und Gewändern, schweigsam und ernst wie die Scholle. In dem Gemälde „Die Scholle“ (Abb. 92) überschneiden die Gestalten beim Pflügen groß

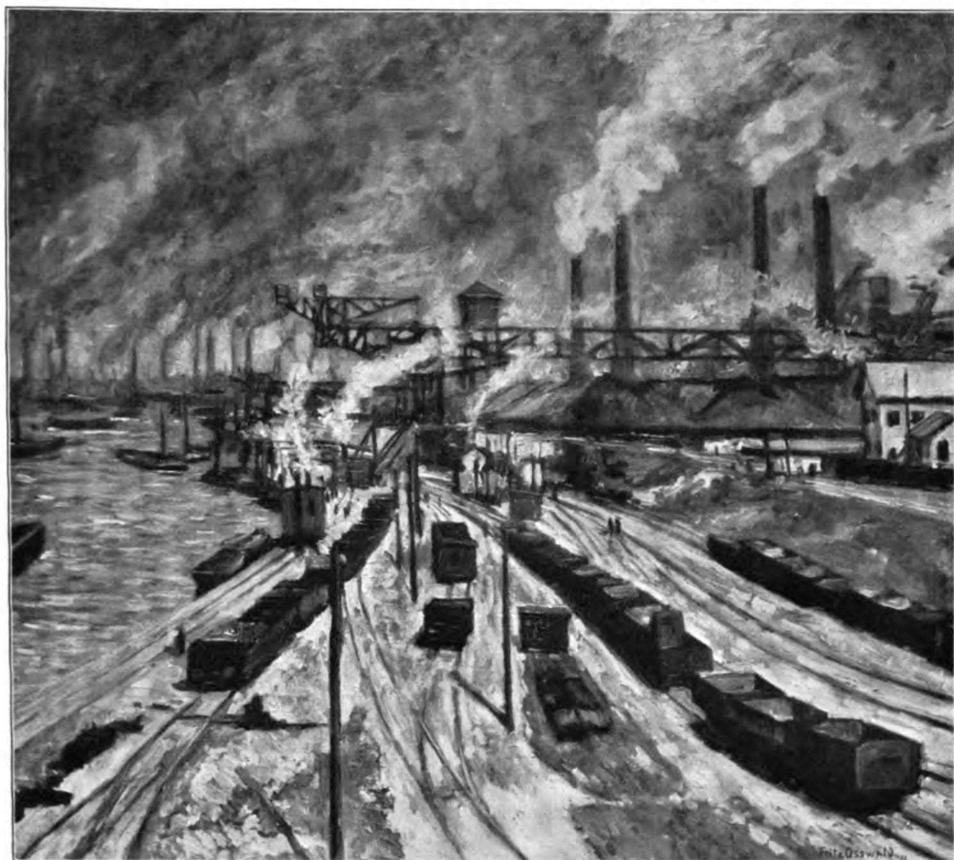


Abb. 65. Fritz Oßwald: Niederrheinische Hütte. 1911. (Zu Seite 71.)

den Horizont. Die Landschaft ist freilich perspektivisch nicht ganz glücklich, wirkt aber doch feierlich; goldene Wolken leuchten über dem langgestreckten Ackerfelde, dem dahinter schimmernden Birkenhain und dem am Boden dahinkrauchenden Hause zur Rechten. Hier ist alles bodenständig, und der Titel des Bildes deckt sich mit seinem Inhalt.

Das mühselige Leben der Bauern und Fischer bei der Arbeit, ihre schwerfällige Fröhlichkeit malten u. a. Ludwig Dettmann, Oskar Frenzel, Karl Bantzer, dessen Gemälde „Beim Tanz" zu einem kulturgeschichtlichen Bilde des rauhen und armen Oberhessens wird. Den Künstler regte vornehmlich das dekorative Leben des Vorwurfes an: die kurzen Röcke der Bäuerinnen, die beim wirbelnden Herumdrehen wellenlinig sich aufbauschen, die breiten, rotgelben Pelerinen, die gleichfarbigen Schürzen und Kopfbedeckungen, die sich von den graublauen Röcken der Männer und dem Hintergrunde des Himmels in breiten Flächen grell abheben. Durch die Verteilung der bunten Farben in dem sonst eintönigen Graublau gewinnt das Bild einen unruhigen Eindruck, der recht wohl zu der Tanzbewegung der sich dicht gedrängt drehenden Paare stimmt. Und was als charakteristisch für die Bauernbilder aus unserer Zeit angesehen werden muß, der sich gleichbleibende Ernst in allen Lebenslagen, findet sich auch hier in den Gesichtszügen wieder. Alles Gefühl scheint in den Körper zurückgezogen, und nirgends leuchten lachende Lust und heitere Fröhlichkeit aus den Mienen. (S. auch Abb. 67.)



 Abb. 66. Richard Winternitz: Quartett. 1901. (Zu Seite 71.) 

Die holländischen Kleinmeister des siebzehnten Jahrhunderts, Terborch, Pieter de Hoch, Ostade, Metsu haben gern das Intime des häuslichen Lebens gemalt. Geistesverwandte Bilder von schöner Tonabstufung, voll musikalischer Empfindung malte Jakob Alberts. Gewiß hat mancher, der seine „Friesische Stube“ (Abb. 49) gesehen hat, nicht gewußt, was er an und in diesem Werke bewundern soll. Durch ein Vorzimmer flutet das Licht in die reich dekorierte Stube, den Pesel der Bäuerin. Mit stiller Liebe sind alle Gegenstände, die bunten Kacheln des Ofens, die feinen Schnitzereien der Stühle, die Blumen des roten Bettvorhanges, die Gerätschaften innerhalb des Schrankes gemalt — eine bewundernswerte Kleinmalerei. Und inmitten dieser kleinen Welt die Bäuerin, wie sie sich an einem Gläschen Wein labt. Alle Gegenstände sind umspielt vom Sonnenlicht. Die Linienführung ist so vorzüglich, daß der Raum plastisch wie in einem Stereoskopbild wirkt. Wenn wir auf dem Lande weilen und als stille Beobachter einmal durch die Fenster in die Stube eines solchen Bauernhauses schauen, wo alles so sauber, blank, schmuck und heimisch wirkt, dann regt sich wohl der Wunsch: hier möchtest du in stiller Beschaulichkeit, zurückgezogen von dem Lärm der Welt, für kurze Zeit rasten. Eine solche Sehnsuchtsweise klingt uns aus diesem Bilde entgegen.

Manchem dünkt ein solches Werk prosaisch, weil er die schlichte Einfachheit, das Kennzeichen wahrer Poesie, nicht fühlt. Gewiß, Jakob Alberts gehört wie viele unserer Landschafter nicht zu den universellen Naturen, er ist ein Spezialist, der die Schranken seiner Kunst kennt und sich auf ein Gebiet beschränkte, ohne seine Kraft zu zersplittern; man kann seine Malereien nicht zu Unrecht mit feinen Dialektdichtungen vergleichen, und das ist gewiß ein hohes Lob.

Das getreue Abbild von Land und Leuten, die Erschließung des oberbayrischen, des hessischen, niederdeutschen, elsässischen Volkslebens mußte in der früheren Kunst der Realisten als nationale Tat angesprochen werden. Was Knaus, Vautier, Defregger in humorvollen Bildern vorbereitet haben, wurde von den Modernen unter Weglassung der früher üblichen Novellistik fortgesetzt: an die Stelle der Erzählung trat das Charakteristische im volkskundlichem Sinne. —



Abb. 67. Karl Bantzer: Mutter und Kind. 1901. (Zu Seite 67 u. 72.)

Wie der Schilderung von Land und Leuten erging es der unserer Großstädte und ihrer Gesellschaft. Die rührseligen Gesellschaftsstücke, die von guter alter Zeit erzählen, als der Großvater die Großmutter nahm, die Salondamen und Helden, die Kaffeehausschilderungen und Weinproben im Sinne von Hasenclever, Eduard Grützner verschwanden; man malte, als ob es sich um einen Bericht für eine illustrierte Zeitung handelte. Paul Höniger und Hans Baluschek (Abb. 57) führten den Beschauer an die letzten Häuser der Großstadt, mitten unter das Volk, die Plebs, und stellten oft seine Hefe, den Auswurf der Menschheit, Zuhälter, Dirnen, Kaschemmenbrüder, Leichenfledderer und ähnlich sauberes Gelichter dar. Zuweilen gibt es auch erfreulichere Bilder: Volksbelustigungen auf der Wiese, nach der Drehorgel tanzende Kinder, allerlei fleißige Leute an Stätten ernster Arbeit. Es sind leider nur zu oft allzu ehrliche Abschriften des Lebens, die den Charakter eines Steckbriefes haben und als malerische Leistungen recht trocken und nüchtern wirken. Das häufig große Format der Bilder ist für den armseligen Inhalt gar zu anspruchsvoll. Immerhin mögen sie zukünftigen Geschichtsschreibern wertvolle Kulturdokumente bieten.

Die Mehrzahl dieser Milieuschilderungen ist höchst unerfreulich, zumal sie wie Übungsaufgaben des Pleinair anmuten, so z. B. Kalckreuths Straßenbild (Abb. 56). Um die schattigen Anlagen eines Platzes fahren Wagen, heller Sonnenschein liegt auf den Bäumen und beleuchtet grell die gelb und weiß getünchten Fassaden der Häuser und das Pflaster der Straße. Das Licht löst und hebt alle Umrisse auf, verwischt jeden bestimmten Eindruck, unterdrückt alle Einzelheiten, so daß nur noch farbige Flächen aufleuchten. So wird alles Gegenständliche zur Skizze, der Wagenschlag, die Speichen, Räder, Fenster und Balkone. Die Farben verhalten sich komplementär. Das Grün der Bäume mit den kräftigen dunklen Schatten wirkt zu den grellen gelben Tönen der Häuser und den lichten,

duftigen Sommergewändern der Damen bedingt. Wie nebensächlich in solchen Bildern die Menschen sind, zeigt eine Arbeit von Arthur Kampf „Der Hofball“ (Abb. 55): Haare, entblößte Nacken, Diademe, Seidenroben, gestickte Uniformen, alles umflutet von Kerzenglanz — das ist das Bild, ein auf der Palette entstandenes Farben-ragout-fin. Anziehender und prickelnder, weniger trocken malte Albert von Keller mit feinfühligen Farbenempfindungen vornehmlich das Milieu der oberen Zehntausend, elegante Damen in Samt- und Seidenroben, zugleich mit heimlicher Freude an dem Duft und Zauber, den Vornehmheit auf uns ausübt, und an dem Geheimnisvollen der Nervosität. Diese Damen erzählen von keinem Leben mühseliger Arbeit, sorgenvoller Entbehrungen, sondern von raffiniertem Luxus, in dem sie nicht einmal Sättigung und Befriedigung finden. Es sind meist zarte, bleiche Gestalten mit feinumränderten Augen, die ebenso wie ihre schmalen weißen Hände die nervöse innere Unruhe ihrer Lebensanschauungen verraten (Abb. 115). Keller malte weiter Diners, wo auf reich besetzten Tafeln die Kerzen leuchten, Zimmer in vornehmster Ausstattung mit schwerseidenen Vorhängen, eleganten Ruhebetten, weichgepolsterten Sesseln, feinen Decken und Tierfellen, in gewählten Anordnungen und gesuchten Farbenzusammenstellungen, die für das Leben dieser Personen als einzig mögliche Umgebung wirken.

In der Großstadt bot für die Maler das Reich des künstlichen Lichts, des Abends, wenn die elektrischen Birnen glühen und ihr Licht im Kampfe mit dem der Gaslaternen liegt, ein großes Feld. Sie malen das Leben auf der Straße, das im Lichtschein unter hellbeleuchteten Brücken blinkende Wasser, erleuchtete Dampfschiffe, führen uns in die Theater oder den Zirkus, stellen die Tänzerin auf der Bühne dar oder holen sich ihre Stoffe in festlich erleuchteten Ballsälen oder aus dem gemütlichen Familienzimmer, wo man häuslich um den Tisch beim Scheine der Lampe beisammensitzt. Alle diese Gemälde beweisen, daß es der modernen Kunst hauptsächlich auf Lichtprobleme ankommt. So malte Franz Skarbina bewegte Impressionen, Bilder aus St. Pauli in Hamburg, Straßen-



Abb. 68. Eduard von Gebhardt: Das Abendmahl.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 73.)

szenen aus Berlin und Berliner Caféräume. Unter den luministischen Bildern steht obenan: „Allerseelen“ (Abb. 64). Mitten in der Großstadt, umgeben von hohen Häuserzügen, liegt ein Kirchhof. In langen Reihen Grab an Grab, über und über mit Blumen bedeckt, im Glanz brennender Kerzen erstrahlend. Draußen ist es Herbst, entblättert stehen die Bäume, und die weißen Kreuze und Steine „ragen hoch in stummer Trauer“. Der rotgelbe Schimmer der flackernden Kerzen, der Kampf der Lichter mit dem verdämmernden Tag, das Spiel der rötlichen Reflexe, die über die schwarzen Gewänder der trauernden Gestalten, die bleichen und ernsten Gesichter, die weißen marmornen Grabmäler gleiten, ist von einem einzigen Eindruck. Die Besucher der Gräber, die in ernster Andacht den Verstorbenen eine Gedächtnisfeier darbringen, sind ganz versunken in ihr Liebeswerk und wissen nicht, daß sie belauscht werden, daß ihre liebende Trauer das Auge eines Malers erfreut.



Abb. 69. Eduard von Gebhardt: Himmelfahrt Christi.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 73.)

Angeregt von Menzel sind die Künstler zumal in jüngster Zeit an die Stätten der Arbeit geeilt, so Graf Kalckreuth, Carlos Grethe, Ulrich Hübner, Friedrich Kallmorgen (Abb. 61), Hans Baluschek, Fritz Oßwald (Abb. 71), Walter Klemm, Hermann Pleuer, Leonhard Sandrock. Ihre Arbeiten sind erfüllt von dem Drang, das der Wirklichkeit entlehnte Motiv zu einem malerischen Ereignis und majestätischen Erlebnis zu gestalten und in gewaltigen Akkorden zusammenzuschließen. Vom Leben des Leblosen erzählen diese Werke. Es sind technische und inhaltlich geistreiche Impressionen.

Als intime Schilderer des Gesellschaftsbildes haben Hans Borchardt (Abb. 78), Richard Winternitz (Abb. 66), Rudolf Nißl, Theodor Hummel, Philipp Klein, Robert Weise (Abb. 58) u. a. koloristisch reizvolle Arbeiten geschaffen. In allen solchen Arbeiten stecken Gefühlswerte, die wir in der Kunst anderer Länder, vornehmlich Frankreichs, vergeblich suchen. Es ist das eben die besondere deutsche Note. Der deutsche Impressionismus ist so seelenlos, wie man ihn oft gescholten hat, nie gewesen.

⊠ ⊠ ⊠

Sieht man von den immer wiederkehrenden Schilderungen des Lebens ab, wie es sich in den Salons, auf der Straße, im Theater, in den Cafés in seiner bunten Farbenwelt äußert, so sind unsere Künstler um Stoffe geradezu verlegen. Man wandte sich dem Sittenbilde zu. Zum beliebten Vorwurfe wurde die Verherrlichung der Mutter, so in einer Arbeit von Hugo Vogel, die eine vornehm heitere Auffassung zeigt, von Karl Bantzer, Julius Exter, die das Glück der jungen Mutter zu einem Stimmungsbilde gestalten und sie in den Zauber flimmernden Lichts einhüllen. In anderen Werken werden die Motive den Bildern der Niederländer entlehnt, einem Gabriel Metsu oder Terborch. Man malt das Licht, das den schneeigen Nacken, die entblößten Schultern und die zarten Roben der jungen Mädchen überhaucht, die am Flügel musizieren wie in Bildern Ernst Opplers, oder die vor dem Spiegel das Haar ordnen wie in dem Gemälde von Ludwig Herterich (Abb. 63), das aus einem intimen Naturstudium hervorgegangen ist, wie die Wiedergabe des glänzenden gelblichen Seidenstoffes zeigt. Dekorativ elegant ist die Gestalt posiert und alles Nebensächliche vermieden. Die Doppelansicht des jungen Mädchens ist so wirkungsvoll, daß man nicht weiß, was man zuerst bewundern soll, den Wohllaut der geschmeidigen Rückenfigur, die duftige Farbe des Kleides, den Goldton des Nackens oder die dunklen, verlangenden Augen des zurückgespiegelten Gesichts.

⊠ ⊠ ⊠

Die schönste Verbindung von Naturalismus und Idealismus hat nun die moderne Malerei im religiösen Bilde erfahren, das bis zu dem Auftreten von Menzel, Liebermann und Uhde in traditionellen Bahnen daherging. Als das Schönheitsideal der Kirchenmaler, die nach den Klassizisten und Romantikern tätig sind, galten für die Gestalt Christi und der Heiligen schön geschwungene Linien und glatte Farben. Man malte Menschen, die nie und nirgends gelebt haben, erfüllt von sentimentalem Theaterblut, wie es Gustav Richter, Heinrich Hofmann und Paul Thumann taten.

Eduard von Gebhardt wollte im Gegensatz hierzu die Handlung von der Bühne in die wirkliche Welt verlegen und, ohne die Kirche zu verletzen, die verschiedenen Parteien und Geistesströmungen versöhnen, dabei aber auch dem Rationalismus gerecht werden. So versuchte er, den Protestantismus durch das Kostüm der Lutherzeit und durch einen neuen, aus gelehrter Erwägung gewonnenen Christus- und Aposteltypus zu gewinnen. Aus pathologischen Gründen schuf er den seelisch leidenden, gottergebenen Dulder, den asketischen Propheten und entkleidete Jesus der früher üblichen königlichen Würde und des äußeren Pathos. Den Köpfen seiner Heiligen und Apostel gab er reale Typen von großer, fast rechteckiger Schädelform. Nur fehlte diesen durchweg vorzüglich modellierten Gestalten, abgesehen von denen des „Abendmahls" und einiger anderen Werke, die Wärme inneren seelischen Lebens. Der fromme Glaube und die innere religiöse Überzeugung sind einer äußerlichen Augensprache und sich oft wiederholenden Gesten gewichen.

In der Komposition lehnt er sich an die guten alten Bilder an, ist stets wohlüberlegt, von sicherem Geschmack, so daß seine Bilder den Vergleich mit den Meisterwerken der Renaissance aushalten. Als Maler bezeichnet er in technischer Beziehung kaum einen Fortschritt, da er sich von dem Galerieton seiner Vorbilder nicht immer hat befreien können, und wo er neue, z. B. dekorative Wirkungen erstrebte, bisweilen recht äußerlich war. So kehrt in seinen Bildern der schöne Faltenwurf immer wieder, den er im Atelier so gut um die Gestalten ordnete, oder, wie in seinen beiden „Kreuzigungen" und der „Himmelfahrt Christi", dekorativ-barock über die Figuren ausgebreitet hat. Man muß das künstlerische Ringen Gebhardts anerkennen, ohne jedoch in seiner religiösen Malerei die Lösung moderner Gedankenprobleme zu finden.

Die beste Arbeit bleibt sein „Abendmahl", das im Jahre 1870 für die religiöse Malerei wegen der psychologischen Behandlung des Themas Aufsehen



Abb. 70. Fritz Overbeck: Sommerzeit. (Zu Seite 58.)

erregte (Abb. 68). Realismus und Idealismus sind hier glücklich vereint. Um Christus herum sitzen an der Tafel die Jünger, ihrem Alter nach zwischen dem Jünglings- und Greisenalter. Jesus ist der Mittelpunkt. Er hat die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten", und unter ihrem Banne befindet sich nun die Tischgesellschaft. Die stille Ergebung, die in Christi schmerzerfülltem Gesicht liegt, hat sich auf die Apostel übertragen. Die einen schauen den Heiland ungläubig fragend an, ein anderer naht ihm bekümmert, der Nachbar zur Linken ist in stilles Nachdenken versunken, ein dritter versucht Trost zuzusprechen dem, der zu Tränen erschüttert ist und sein Antlitz verbirgt, und der Apostel am Ende der Tafel ist von stillgrimmer Wut erfaßt und ballt die Faust. Jeder einzelne Kopf eine fein durchmodellierte Arbeit, nur käme man schwerlich auf den Gedanken, daß der aus dem Zimmer herausschleichende Judas Ischariot ein nichtswürdiger Verräter ist. Man hat eher das Gefühl, daß die Bekümmernis der Tafelrunde ihm peinlich ist und er sich darum so geräuschlos wie möglich entfernen will.

Das, was ein Lionardo da Vinci inhaltlich so einzig dargestellt hat: die gewaltige Erregung und Entrüstung über die fluchwürdige, verräterische Tat eines ihrer Angehörigen, ist hier einer stillen, inneren Erregung und Trauer gewichen. Dramatisch sich in Szene setzende Leidenschaft wiederzugeben war E. von Gebhardt versagt. Den Gestalten ist mehr eine nach außen hin wirkende Größe eigen.

Während dieses Werk kein bestimmtes Zeitgepräge aufweist, ist in anderen Arbeiten (aus dem Jahre 1873) die Begebenheit in die Lutherzeit verlegt worden. Dabei wirken Bilder wie die „Himmelfahrt Christi" gleich einem gestellten Lebensbild (Abb. 69). Da sind alle Figuren sorgfältig für sich studiert, die Köpfe durchmodelliert, Gewandstudien gemacht, die Gruppen aufgebaut und geordnet, aber das Wunder erregt keinen Eindruck und bleibt unglaubwürdig, da die Handbewegungen sowie die himmelwärts gerichteten Blicke äußerliche Zutaten ohne inneres Leben sind. In guter Haltung kniet in der Mitte ein Jünger, faßt in die wohlgeordneten Falten seines Gewandes und erhebt in bedächtiger Pose die Rechte. Der aufrecht stehende Greis bewahrt trotz des überwältigenden Wunders den äußeren Anstand des frommen Kirchenbesuchers oder geistlicher Herren und legt die Hände sorgfältig aneinander. Wie die Männer und Frauen Jesus nachschauen, ist wohl kaum weniger äußerlich; ihre starren, gleichförmig aufgerissenen Augen wirken eintönig. In der am Boden liegenden ohnmächtigen Gestalt mit dem Gebhardtschen dekorativ wirkenden Mantel, in den von Licht geblendeten knienden Aposteln und den aufrecht stehenden Figuren sollten die Grade der Wirkung des Wunders geschildert werden. Dadurch daß Christus mitten aus der Gesellschaft, die ihn umstand, plötzlich in einer Lichtwolke emporschwebt, wird Gebhardt dem Wunder der Himmelfahrt gewiß gerecht, aber der Eindruck dieser Begebenheit wirkt nicht überwältigend, da die leidende Gestalt des Erlösers eher Mitleid erweckt und der Vorstellung von der göttlichen Kraft und Majestät widerspricht. Die Szene erforderte einen über das irdische Leid triumphierenden Gott, und mir will scheinen, als ob Gebhardt nicht den Erlöser, sondern den Erlösten dargestellt habe.

In dieser Auffassung liegt das Moderne, das Spirituelle.

Rücksichtsloser als der Düsseldorfer Maler verließ Fritz von Uhde die Traditionen.

Wie die großen Meister der Vergangenheit Christus und die Heiligen in ihrem Zeitkostüm darstellten, ja seine Gestalt ihrer Zeit anpaßten, wohl auch wie Dürer und Holbein ihr Angesicht auf das Christi übertrugen, ebenso Uhde. Dadurch mußte ein sozialer Geist einziehen. Christus wird jetzt zum Heiland der Armen und Enterbten, ein blonder Germane aus unseren Tagen, und seine Gesellschaft besteht aus Bauern und Handwerkern. Werke, wie „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Abb. 62), „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" sind Neudichtungen. In einer Bauernstube ist um den großen Tisch, auf dem die dampfende



Abb. 71. Hugo Vogel: Pflügende Ochsen. Ausschnitt. (Zu Seite 62.)

Schüssel mit dem Mittagessen steht, die Familie versammelt und das Tischgebet wird gesprochen: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast!" Der felsenfeste Glaube, daß der Heiland das Mahl segnen wird, und die Worte wie: „Wo zween oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen!" werden hier sichtbar. Jesus ist in diesen Kreis getreten, um an dem Tische Platz zu nehmen. Mitten in seinem Volke, als die sichtbare Macht, an die alle glauben, steht er da; es ist nicht möglich, ihn sich fortzudenken, ohne dem Werke seinen geistigen Mittelpunkt zu nehmen.

Uhde hat für seine Gestalten im Gegensatz zu Gebhardt auf ein historisches Gewand verzichtet, es sind schlichte Alltagskleider, wie sie das Milieu bedingt. Durch alle Bilder geht eine stille Innigkeit, Einfachheit und etwas allgemein Menschliches; sie künden die von Dogmen nicht eingeschnürte Religion des Herzens.

Rein künstlerisch genommen haben wir in Uhdes Werken nur farbige, in ihren Gegensätzen wohlerwogene Werte, und man weiß schwerlich zu sagen, was den Künstler mehr gereizt hat: das rein Malerische der Vorgänge oder die Poesie seines Stoffes. Auch er hat einen Ausgleich zwischen pleinairistischer Technik und der den Deutschen angeborenen Fabulierkunst und Gefühlsseligkeit gefunden. Wenn man aber als klassisch schön die glückliche Harmonie zwischen Inhalt und äußerer Form bezeichnet, so haben wir in vielen Bildern Meisterschöpfungen. Moderner Geist lebt in der geistigen Auffassung des Stoffes. Rein menschliches

Empfinden wird uns allzeit verehrungswürdig, ja heilig erscheinen. Nicht im verzückten, pathetischen Augenaufschlag, im frommen Mienenspiel und in der gefalteten Hand, nicht im Heiligenschein, in frommen Marterwerkzeugen und sonstigen Attributen der Kirchenbilder liegt die Heiligkeit, sondern in der tiefinnerlichen Reinheit und Wahrheit der menschlichen Empfindung.

Uhde lehrte wie Rembrandt, daß es nicht auf die äußere formale Schönheit, sondern auf die innere sittliche Lauterkeit ankommt. Wie aus neuem Geist geboren, erscheint diese Kunst der Gebhardts gegenüber. Der fromme, blinde Glaube an das Wunderbare und Mystische ist heut im Schwinden begriffen, und man hat, wenn überhaupt, nur



Abb. 72. Paul Hoecker: Das Bild des Herrn. Copyright 1901 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 78.)



Abb. 73. Fritz von Uhde: Verkündigung an die Hirten. Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 75.)

nach natürlichen Erklärungen gesucht. Die Menschlichkeit des Nazareners und die große Lehre der Liebe, die in dem werktätigen Christentum heute gefördert wird, ist Uhdes Thema.

So hat der Meister die frommen Geschichten des Wunders und des Überirdischen entkleidet wie in der „Verkündigung an die Hirten“ und die Begebenheit rein malerisch als wirkliches Geschehnis aufgefaßt (Abb. 73).

Dunkle Nacht liegt über den Feldern und Hügeln, Lämmerwolken be-



Abb. 74. Ludwig Dettmann: Der Einzug der Truppen in Altona.
Mit Genehmigung von Rud. Schuster, Kunstverlag, Berlin. (Zu Seite 81.)

decken den Himmel, hie und da blinkt ein Stern hindurch. Als sich plötzlich die Wolken teilen und helles Licht die Nacht durchleuchtet, erwachen die Hirten, die an dem Hügel lagen, stehen auf und gehen dem Licht, das das Dunkel der Nacht durchbricht, entgegen. Und von der Höhe des Berges schreitet vorsichtig, sein langes, weißes Gewand mit der Hand anmutig schürzend, der Engel hernieder, ihnen frohe Botschaft zu verkünden. Gläubig nehmen sie diese auf: Demut, Ehrfurcht, schwärmerischer Glaube liegen in ihren Blicken: ihre sehnsüchtigen Wünsche sind erfüllt. — Wurde nicht das Evangelium den Armen gepredigt, sollten sie nicht von ihrem Leid befreit werden! Die soziale Botschaft, von der die Bibel berichtet, wird sichtbar und verklärt. Die Poesie des Lichts ist ergreifend; es durchzittert in rhythmischen Wellen die Landschaft. Von oben herniederstrahlend umfließt es vom Rücken her die Gestalt des Engels mit überirdischem Glanz, durchflutet die Hirtenschar, deren Köpfe und Oberkörper durch den scharf auffallenden Schein plastisch herausmodelliert werden. Wie ein verklingender Ton gleiten dann die Lichtstrahlen über den Hügel, über die Schafherden und verlieren sich in das nächtliche Dunkel der Landschaft.

Durch die geschickte diagonale Lichtführung erreicht Uhde gleich seinem großen Vorbilde Rembrandt die überzeugende Wirkung der Vision; nur bricht das Licht nicht aus geheimnisvoller Quelle hervor, sondern ist ein natürliches Licht: bald Sonnen- und Mondenschein, Lampen- und Fackelbeleuchtung, wie sie einst Holbein der Jüngere liebte. Rembrandt setzt das Wunder wirksam in Szene, dadurch daß die Hirten und Herden in wilder Flucht davonjagten; bei Uhde vernehmen sie vertrauensvoll die Botschaft.

Diese religiöse Malerei hat viel Widerspruch erfahren, weil man Konfession und Religion verwechselte und sie mit katholischer oder protestantischer Brille betrachtete. Wie man aber ohne Zugehörigkeit zu einer bestimmten Konfession tief religiös veranlagt sein kann, ebenso kann auch in einem Gemälde tiefes religiöses Empfinden leben, ohne daß es einen Platz in der Kirche beanspruchen will.

Uhde hat Schule gemacht, sein Geist lebt bei Walter Firle, Ernst Zimmermann u. a. Sie kamen aber, unselbständigere Naturen, nicht über die Nachahmung hinaus und Firle, eine mehr eklektische Begabung, machte bei seinen



Abb. 75. Robert von Haug: Kampf im Kornfelde. (Zu Seite 81.)

Zeitgenossen und jeder neu aufkommenden Richtung Anleihen und suchte, um dem Geschmack des Publikums entgegenzukommen, die neue Technik des Pleinairismus mit den Anforderungen an die traditionellen Kompositionen der Kirchenmalerei zu versöhnen. Andere Künstler gingen über Uhde fort und steuerten dem Naturalismus zu wie Lovis Corinth, Max Slevogt und in jüngster Zeit Max Beckmann.

Corinth hat religiöse Gemälde geschaffen von seltener Derbheit des Inhalts wie des Gefühlslebens. Uhde war Lyriker, Corinth ist Pathetiker. Herkömmliche traditionelle Kompositionen fehlen auch bei ihm völlig. Schilderungen der Kreuzigung, der Kreuzabnahme, der Beweinung, des heiligen Antonius, der Salome (Abb. 59) werden unter dem Gesichtspunkte eines Tagesereignisses gemalt. Maria ist eine von Leid heimgesuchte alte Frau, Maria Magdalena eine junge Braut, die Jünger erscheinen als Blutsverwandte oder Brüder des Herrn, andere Personen als Zuschauer. Jesus selbst tritt als ein geistig überlegener Prophet auf. Dabei hat Corinth eine große Freude an kühn heruntergemalten Akten. Indem er sich von allen akademischen Regeln loslöst, setzte er sich mit Absicht in Gegensatz zu der kirchlichen Schönmalerei. So erklärt sich auch, daß er dem Anmutigen und Gefälligen aus dem Wege geht und geflissentlich das Häßliche an seine Stelle setzt; er wirkt dadurch oftmals abstoßend, geradezu brutal, und seine Bilder scheinen nur für starke Nerven berechnet zu sein. Die Kunst eines Matthäus Grünewald, des Meisters von Aschaffenburg, ist in der Kunstgeschichte schon längst heilig gesprochen worden, und das kann für Lovis Corinth ein Wechsel auf die Zukunft sein, den heute freilich das große Publikum „zu Protest gehen lassen“ würde.

Keine Darstellung beweist das augenscheinlicher als das heut so gern behandelte Thema „Salome“. Sie erscheint im Schauspiel, in der Oper, als Tänzerin, zumeist um sinnliche Wollust zu verkörpern, die den Gegenstand ihrer Liebe und Zuneigung, koste es auch, was es wolle, für sich gewinnen will und in der Rache eine perverse Befriedigung für ihre nicht befriedigte Leidenschaft und ihre entflammten Gluten sucht und findet. So stellte sie auch Corinth inmitten roher Henker und ihrer Dienerschaft vor den Arkaden des königlichen Palastes dar, wie sie dem ihr in einer blauen Schüssel entgegengehaltenen Haupte

des Täufers die Augen öffnet, ein halbnacktes Weib mit jungen Reizen muskulösen, nackten Henkern gegenübergestellt. Angesichts dieses Bildes entsteht allerdings die Frage, ob man nicht auch, ohne die Gefühle von Tausenden zu verletzen, sein malerisches Können beweisen kann. Die Frage, ob Corinth als Pleinairist, Impressionist in solchen Werken sich betätigte, tritt hinter die literarische, freilich moderne Auffassung, von der er nie frei war, zurück.

Das Soziale im religiösen Bilde unserer Tage macht sodann eine Arbeit von Max Slevogt außerordentlich anschaulich (Abb. 76). Es ist ein Triptychon; die beiden Flügelbilder sind die Einleitung zu dem Haupt- und Mittelbilde. Das eine zeigt den verlorenen Sohn in der Gesellschaft liederlicher Dirnen in einem Café chantant, wie man solche in der Großstadt unter den verlockenden Namen „Zu den drei Orientalinnen" oder „Zu den fünf Zirkassierinnen" findet, das andere einen innerlich gebrochenen Menschen, einen Paria der Gesellschaft, in einer dunklen Scheune. Im Mittelbilde findet die Begegnung zwischen Vater und Sohn im Elternhause statt. Beide Flügel bilden in der farbigen Behandlung einen fein ersonnenen Gegensatz: die ausgelassenste Daseinsfreude, die im Schlemmen mit liederlichen, feilen Dirnen einen ekelerregenden Anblick gewährt, ist in grellen Farben gemalt, während die Scheune in Dunkel gehüllt ist, aus dem der zusammengekauerte Mensch aufleuchtet. Das zerstreute Licht des Tages liegt über dem Mittelbilde und gleicht wohltuend die Gegensätze aus. Man bedauert nur, daß bei dem kühnen Impressionismus die Farbe zu körperlich wirkt und namentlich der linke Flügel in der Skizze steckengeblieben ist.

Die Erzählung der Bibel hat hier wohl schwerlich die Anregung geboten, jedenfalls sollte keine landläufige Illustration geschaffen werden. Man meint den Bericht eines Lokalblattes auf der Leinwand zu sehen. Trotzdem ist die Ausarbeitung der Idee recht gut überlegt, ja geistreich: Wie sich der verlorene Sohn zu seinem Vater wagt, eine in Lumpen gehüllte, die Blößen nur notdürftig deckende Gestalt, wie er über die Schwelle tritt, vorsichtig die Tür öffnet und die Hand bittend und abwehrend zugleich nach Art eines Bettlers hebt, der befürchten muß, hinausgeworfen zu werden — das ist von einer seltenen Sicherheit im Erfassen des Augenblicks. Von eindringlicher Überzeugung ist der starre Schreck des Vaters, der wie vor einer nie geglaubten Erscheinung erbebt, dessen zitternd erhobene Hände die Erschütterung der Seele und des ganzen Körpers verraten: Schreck, Furcht, Staunen, Entsetzen malen sich in seinen Gesichtszügen. Der neben dem Vater stehende Bruder des Verlorenen gibt seinen Unwillen mit Staunen zu erkennen. Über die Lebenswahrheit vergißt man fast ganz die Räumlichkeit der Wohnung, in der sich der Vorgang abspielt. Trotz der Wohlhabenheit ist sie von wohltuender Einfachheit. Mit größtem Geschick wird die Vorstellung des Raumes durch die halbgeöffnete Tür, die das Zimmer in zwei Teile teilt, vermittelt und zugleich in feinster Charakterisierung eine Scheidewand zwischen Vater und Sohn errichtet. Das Ganze ist ein Griff ins volle Menschenleben, jenseits jeder überlieferten kirchlichen Auffassung und nach Inhalt und technischer Ausführung völlig modern. —

An diese Künstler schließt sich ein Jüngerer Max Beckmann an, der noch um den malerischen Ausdruck für seine inneren Erlebnisse ringt. Seine religiösen Bilder, die Kreuzigung, sind ebenso wie der Titanensturz oder der Untergang der Titanik noch unausgereifte Schöpfungen. Es ist die ins Barocke gesteigerte Kunst von Corinth, Trübner, Slevogt mit tintoreskenhaftem Pathos, eingehüllt in einen orgiastischen Farbentaumel.

Unter dem Einfluß rationalistischer Anschauungen hat man weiter die Lehren des Spiritismus, Hypnotismus und Somnambulismus in die biblischen Stoffe getragen, um das Wunder psychologisch und physiologisch zu ergründen. Ohne gerade technisch modern zu sein, war hier Gabriel Max der Führer. Ihm folgten Albert von Keller und Paul Hoecker (Abb. 72) in der Schilderung der

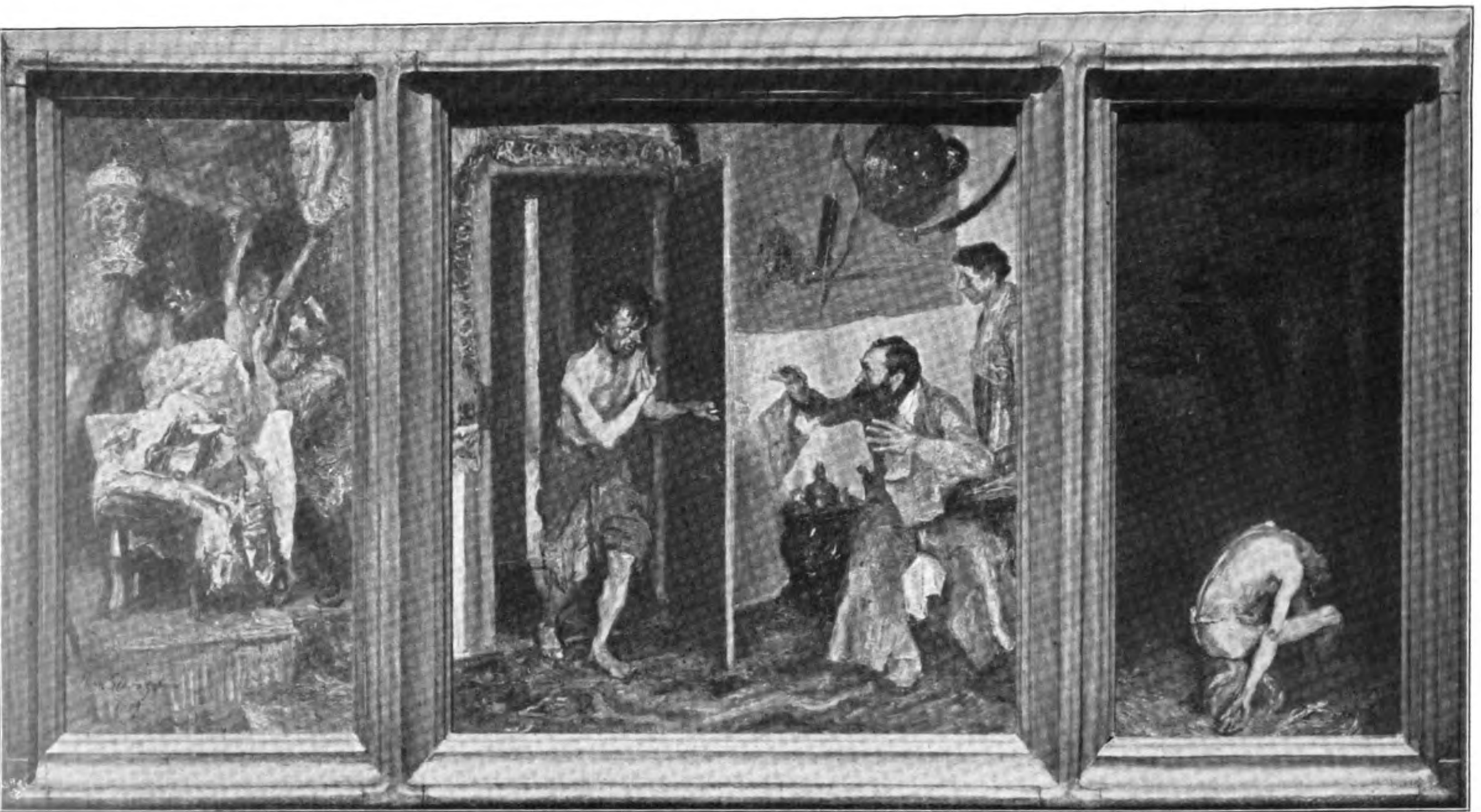


Abb. 76. Max Slevogt: Der verlorene Sohn. (Zu Seite 78.)

Auferweckung von Jairi Töchterlein, ans Kreuz geschlagener Hexen oder der Verherrlichung verzückter Nonnen. Ohne Zweifel werden hierdurch die Grenzen des Naturalismus bereits überschritten, da die Vorwürfe nicht mehr von der Wirklichkeit, sondern von phantasievollen Vorstellungen ausgehen.

Das Konfessionsgemälde ist in der naturalistischen Schule verweltlicht, ja in das Gemeine herabgezogen worden und hat sich außerhalb kirchlicher, durch den Ideenkanon festgezogener Grenzen gestellt, da vom Dogmatismus zum Rationalismus keine Brücke führt und die Kirche höchstens den Einzug der neuen Technik, aber ohne Wandlung des traditionellen Inhalts gestatten könnte.

⊠ ⊠ ⊠

Wie damit die religiöse Malerei aus ihrer führenden Stellung zurückgedrängt worden ist, so auch die ihr nahverwandte historische. Wie sich zur Zeit Friedrichs des Großen kein großer Dichter und Maler für Roßbach und Leuthen fand, so für die Zeit Wilhelms I. niemand für ein Heldendrama Sedan oder für ein monumentales Gemälde. In der Gegenwart hat die Beschäftigung mit der Lösung wirtschaftlicher Fragen den Sinn für die Geschichte unterdrückt. Dem Volke liegt sein Wohl und Wehe näher, es verlangt, wie einst die Zeitgenossen Rembrandts im siebzehnten Jahrhundert, ein Abbild seines Lebens und seiner Taten.

Adolph von Menzel hatte daher als Vertreter realistischer Anschauungen stets die Wirklichkeit im archäologischen Sinne an der Hand zuverlässiger Quellen rekonstruiert. Ebenso verfahren Anton von Werner, Wilhelm von Diez, der als Realist im Sinne der holländischen Genremalerei des achtzehnten Jahrhunderts tätig war und eine saubere, dünne, emailleartige Farbentechnik liebte.

Bei der größten Zahl der geschichtlichen Repräsentationsbilder, die in den achtziger und neunziger Jahren geschaffen wurden, war der Staat oder Fürst der Besteller, wodurch sich die Arbeit von selbst in den Dienst dynastischer Interessen oder der Tagesereignisse stellte. Der Künstler sieht sich bei solchen Aufgaben soviel Wünschen, Einflüssen und Schwierigkeiten gegenüber, daß man ihm in billiger Gerechtigkeit manches nachsehen muß und froh sein darf, wenn er für die Zukunft wenigstens geschichtlich brauchbare Illustrationen geschaffen hat, wie es bei Anton von Werners Gemälden der Fall sein dürfte. Freilich sind solche Werke für die Entwicklung der Malerei ohne entscheidende Bedeutung, haben aber den Vorzug, kommenden Zeiten und allen denen, die überhaupt kritischen Sinn besitzen, einen Wertmesser für gute und schlechte Kunst zu bieten. Leider blieben andere Arbeiten hinter den Wernerschen zurück wie die Apotheose Ferdinand von Kellers „Einzug Kaiser Wilhelms I.“ Es ist ein Werk ohne Tiefe der Phantasie, recht äußerlich in der Erfindung, und hat einen mehr dekorativ opernhaften Charakter. Es erscheint in der Glut seiner Farben als ein Abglanz der Makart-Piloty-Schule.

Neue Wege gingen Arthur Kampf, Hugo Vogel, Hermann Prell, Fritz Roeber und Peter Janssen aus Düsseldorf, indem sie nach einem Ausgleich zwischen der Tradition und neuen Forderungen suchten. Kampf war von allen wohl der bedeutendste. Er ist ein Geistesverwandter E. von Gebhardts, und seine Studienjahre in Düsseldorf sind in seinen älteren Werken durchzufühlen. In Gemälden wie „Friedrichs Ansprache an seine Generale“, „Gebet nach der Schlacht bei Leuthen“, „Professor Steffens' Rede in Breslau“ ist ein gesunder Realismus vorhanden. Er begnügte sich nicht mit dem konventionellen Arrangement, sondern gab temperamentvolle, dramatische Kompositionen. Langsam bequemte er sich zum Naturalismus, wobei ihm seine gute handwerkliche Ausbildung zustatten kam. Er hat oft zwischen alter und neuer Kunst zu vermitteln gesucht.

Noch mehr als das Repräsentationsbild ist das Schlachtenbild verschwunden. Das ist eine natürliche Folge der impressionistischen Malerei, die ja nur von dem Erlebnis des Augenblicks ausgeht, andernfalls sie auf Rekonstruktionen mit Zuhilfenahme örtlicher und zahlloser geschichtlicher Studien angewiesen wäre, wie sie



Abb. 77. Angelo Jank: Schnitzeljagd. 1911. (Zu Seite 62.)

Menzel und die großen Schlachtenmaler Franz Adam und Georg Bleibtreu ausführten, die über jeden Soldaten, jede Uniform, jedes Achselstück Rechenschaft ablegten und historisch-realistische Bilder malten, die das Herz alter Invaliden und Mitkämpfer wegen des sachlichen Interesses mit Freude erfüllten. Unsere Modernen wie Paul Hoecker, Robert von Haug (Abb. 75), Ludwig Dettmann geben daher nur Paraden und Manöverbilder, in denen das Historische eine Nebenrolle spielt. Wo man aber gewagt hat, denkwürdige Ereignisse in moderner Auffassung zu schildern, wie z. B. Dettmann in den Wandgemälden im Rathaus zu Altona, sieht man, so bei dem „Einzug der Truppen", schließlich doch nur ein beliebiges Großstadtbild, in dem die Feststimmung der Stadt das eigentliche Thema bildet (Abb. 74). Der Standpunkt hoch oben auf den Häusern gestattet den Blick über ein breites, mit Zuschauern besetztes Dach, über Mansarden, Galerien, bunte Fahnen auf die sich durch die Stadt windenden Straßen, durch welche Truppen ziehen. Mit dem Künstler wird man zum Zuschauer und hineingerissen in den Festjubel, der aus den Häusern und Fenstern, von Giebeln und Dächern erklingt. So ist das Geschichtsbild zum Genre umgewandelt und damit dem Pleinairismus Genüge geschehen.

Es ist im großen und ganzen ein nicht gerade erfreuliches Bild, das die moderne Geschichtsmalerei zeigt.

⊠ ⊠ ⊠

Viel Besseres kann man von der Bildnismalerei trotz mancher neuer Bestrebungen nicht behaupten. Die alten Meister haben die Einheit des Körpers und der Seele betont, den Menschen als eine geschlossene Welt dargestellt, seinen Stand, seinen Beruf, Wirklichkeitsbilder voller Schärfe gegeben, wie Dürer in dem Hieronymus Holzschuher, Hans Holbein in dem Bürgermeister Meyer, oder sie ließen sich von einer mehr dichterischen Auffassung leiten, wie Rembrandt, der Menschen wie aus der Erinnerung malte, in der Absicht, die Seele, das geheimnisvolle Innenleben unter Zuhilfenahme eines künstlich verklärenden Lichtes aufleuchten zu lassen. Gegen solche anerkannten Vorbilder wird jeder Maler unserer Tage, der etwas Neues bringen will, schwer anzukämpfen haben.

Was in Deutschland in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts an Bildnissen gemalt worden war, ist herzlich schlecht. Phil. Veit, Ph. O. Runge, Wilhelm von Kaulbach wollten, ähnlich den Landschaftern ihrer Tage, das Bildnis von allen Zufälligkeiten befreien; sie standen unter der Lehre Winckelmanns, daß eine Form um so edler und idealer sei, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrücke. Spätere Künstler wie Ludwig Knaus malten ihre Modelle in der Umgebung des Alltags. So wird ein Helmholtz durch Studierzimmer, Folianten, Werkzeuge, kurz die Attribute seines Berufes charakterisiert, oder die Maler gefallen sich in prunkvollen Ausstattungsstücken wie Max Koner, oder verreiben die Farben glatt und gefällig wie Konrad Kiesel, und es entsteht die Marktware mit dem süßlichen Anstrich.

Die Modernen wollten etwas anderes und versuchten, die Gesetze der Freilichtmalerei und des Impressionismus auch auf die Bildnismalerei zu übertragen, indem sie ihr Modell oft in die Landschaft setzten und dann einem Baum und Strauch gleichwertig behandelten. Sie waren meines Erachtens auf jedem Gebiete glücklicher als auf diesem, denn in der Landschaft haben Mensch, Tier, Baum, Pflanze — kurz jeder Gegenstand nur den Wert eines Steinchens im Mosaikbilde, aber keinen Einzelwert; alle Dinge zusammen ergeben erst die Bildwirkung und bilden einen Einklang. Zwischen der Landschaft und dem Menschen als Bildnis herrscht ein gleiches Verhältnis wie zwischen Landschaft und Architekturbild; nur durch die Loslösung der Einzelerscheinung aus dem Gesamtbilde können ihre Eigenarten wirkungsvoll in Erscheinung gebracht werden. Damit das Bild des Verewigten jedermann so vor Augen stehe, wie man ihn aus langem Ver-



Abb. 78. Hans Borchardt: Zwiegespräch. (Zu Seite 71.)

trautsein oder täglichem Umgange kannte, muß der Maler sein Modell umlauern, es scharf und ständig beobachten, will er alle seine Eigenheiten, die Summe seines ganzen Wesens wie in einem Spiegel geben. Das aber ist selten das Bild eines flüchtigen Augenblickes, gesehen in Zufallsbewegungen oder in einem Naturausschnitt unter grünen, violetten, roten, blauen Farben und Lichtreflexen. In unserer Vorstellung haften immer bestimmte Umrisse, Formen und Farben. Wir sehen die Modellierung des Kopfes, haben die Augen, den Blick, strengen Ernst oder freundliches Lachen in der Erinnerung, fühlen den Druck der Hand, wissen, wie das Modell für gewöhnlich zu sitzen und sich zu halten pflegte, worauf es Wert in seiner Kleidung legte. Das ist eine Summe von Eigenschaften, die der Maler, will er ein getreues Bildnis geben, nicht unterschlagen kann. Die malerischen Werte sind unlösbar an die sachlichen gebunden. Diese von den alten Meistern stets berücksichtigten Gesichtspunkte haben die Freilichtmaler aufgegeben. Sie setzten die Menschen in den Garten, in eine Laube, schilderten ihn gehend, in einem unbewachten Augenblick dem Licht und der Luft ausgesetzt. Das Gegenständliche wurde zugunsten von Licht-, Luft-, Bewegungs- und Farbenproblemen vernachlässigt und das Modell zu einer Farbenerscheinung im Raume. Darüber ging sehr oft die erforderliche Ähnlichkeit verloren.

Impressionismus und Pleinairismus können aber sehr wohl mit den gesunden Forderungen an das Bildnis vereinigt werden, nur muß der Künstler einen Ausgleich zwischen beiden finden. Die Impression muß derart vorbereitet sein, daß in dem scheinbaren Augenblicksbild alle Charakterzüge aufgefangen erscheinen.

Wilhelm Leibl knüpfte an die alten Meister Velasquez, Goya an und hat, wiewohl er scheinbar frisch vom Fleck weg und ebenso, wenn er im Freien malte, den Augenblick gut abgepaßt und vollendete Charaktere geschaffen.

Auch Liebermann entschied sich für den Ausgleich. Er schließt sich an Rembrandt an, nur vertauschte er das künstliche, reich von Gold durchtränkte Licht mit dem die Farben zersetzenden Sonnenlicht, um seinen Gestalten die Lebenssicherheit und Daseinsfreudigkeit zu geben, wobei er sie aber gleich seinem Vorbilde gegen einen sachlich unbestimmten Hintergrund von vornehmer Ruhe setzte.

Ebenso wie er arbeiteten Corinth, Uhde, Oppler, Kalckreuth, Julius Exter, Max Slevogt, Lesser Ury. Corinth hat einmal den Komponisten Konrad Ansorge in irgendeinem Garten wie in Unterredung mit dem Maler gemalt (Abb. 107). Der Garten als Hintergrund, die Bäume, der Stuhl, dessen



Abb. 79. Max Beckmann: Gesellschaft. Ölgemälde. 1913.
Verlag von Paul Cassirer, Berlin W. (Zu Seite 84.)

Formen völlig in Farbe aufgelöst wurden, und die Haltung sind photographiemäßig aufgefaßt. So setzt ein Lichtbildkünstler Herrn Neumann oder Lehmann auch. Packend und vollendet geformt ist hingegen der Kopf mit dem durchgeistigten Ausdruck. In ihn wurde alle Eindruckskraft des Bildes gelegt. Beachtenswert ist, daß der Maler das Modell wohlüberlegt in den Schatten setzte, so daß es ein gleichmäßig zerstreutes Licht erhellt. Dadurch blieb es von tanzenden Lichtflecken und Tupfen verschont, und der Park mit den kleinen dahinhuschenden Sonnenflecken wirkt nur wie ein im Hintergrunde ausgespannter weicher Teppich. — Trotz der vorgetragenen kleinen Bedenken hat die Freilichtmalerei hier eins ihrer Meisterwerke geschaffen.

Aber auch zu Verirrungen führte sie. Anders vermag ich Wilhelm Trübners jüngere Bildnisse nicht zu kennzeichnen, denn seine älteren sind schlechthin Arbeiten im Leiblschen Sinne und gleich diesen vollendet. Was entdeckt man aber auf den jüngsten für merkwürdige Gestalten! Sie gehen, stehen oder liegen unter grünem Blätterdach und haben grüngesprenkelte Gesichter und Hände, die sich diese Verfärbungen genau so gefallen lassen müssen, wie eine weiße Weste oder eine blaue Uniform. Ist diese Beleuchtung etwa das Charakteristische und Bleibende? Das



Abb. 80. Dora Hitz: Dämmerung. (Zu Seite 85.)

sind einfach reizvolle Untersuchungen und schülerhafte Übungen, die man aber nicht als ernste Kunst immer wieder ausstellen soll. Viel glücklicher sind Trübners Reiterbildnisse auch nicht, denn Roß und Reiter sind derart gleichwertig behandelt, daß man im Zweifel sein kann, ob es sich um Pferde- oder Menschenbildnisse handelt (Abb. 111). Angesichts solcher Bilder kehrt heute mancher zur großen Kunst in Tizians und Velasquez' Reiterbildnissen zurück, wo bei aller Vorzüglichkeit in der Wiedergabe des Tieres unser Auge dank dem wohlerwogenen Aufbau über das Pferd hinweg zum Reiter, als zur Hauptfigur, gelenkt wird. — Aus der Schule der genannten Künstler ging der Berliner Max Beckmann hervor, der Familienbildnisse gemalt hat und das Gruppenbild wiederbeleben will (Abb. 79). Was man Liebermann in seinem Hamburger Gruppenbild (Direktor Woermann im Kreise von Kollegen) zum Vorwurf machen muß, daß es auseinanderfällt, gilt auch für Beckmanns Arbeit. Sie ist geistvoll hingeworfen, aber man wird das Gefühl der angeordneten Stellung und anbefohlenen Haltung nicht los. Es ist impressionistische Technik ohne impressionistischen Geist.

Eine besondere Beachtung verdienen die Bildnisse Hugo von Habermanns (Abb. 106).

Jeder, der seinen Namen ausspricht, denkt an Damenbildnisse, die so eigenartig aufgefaßt und wiedergegeben sind, daß die Handschrift ihres Urhebers unverkennbar ist. Seine Pinselführung hat persönliche Lebendigkeit, gleicht einer schön geschwungenen Haarlocke. Man staunt über die sicher hingesetzten Farben, die

prickelnde, geistreiche Auffassung, die Wiedergabe von Samt und Seide, den Faltenwurf der Gewänder und bedauert, daß diese Handschrift in der Modellierung des Kopfes und besonders der Hände, die allzu gelenkig erscheinen, in Übertreibungen verfällt. Man hat Habermann verhöhnt, seinen Stil beißend den Korkenzieher- oder Boaconstrictor-Stil genannt und damit den arabeskenartigen Charakter seiner Kunst getroffen. Man übersah nicht die Eigenart, aber man lehnte sie ab. Und doch wohnt ein inneres Leben in diesen Köpfen, wie flüchtig sie auch hingeworfen erscheinen. Diese Frauen sind Geschöpfe voller Launen, oberflächlich, sinnlich, leidenschaftlich, nervös und überreizt; es ist das Weib, das sich von den Fesseln der Moral seiner Kaste befreien möchte und im Kampfe gegen die Gesetze der Gesellschaft seine Kräfte vorzeitig verbraucht. In geistreicher Psychologie sind die Nerven jener Damen bloßgelegt worden, die an der Grenze stehen, wo sich Welt und Halbwelt berühren. Es sind Typen, und der äußeren dekorativen Auflösung der Erscheinung im Bilde ist ihr Inneres, der Wunsch, sich von eingewurzelten Sittengesetzen zu befreien, und ihr zwischen Gut und Böse schwankender Charakter verwandt. So werden diese Bildnisse zu kulturgeschichtlichen Dokumenten für eine kommende Zeit. Habermann ist durchaus neu in Form, Farbe und Inhalt — seine Kunst hat Stil. „Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Äußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt" (Hegel).



Abb. 81. Max Pechstein: Mütter. 1913. (Zu Seite 89.)

Eigenartig waren auch frühere Bildnisse von Dora Hitz (Abb. 80). Nicht das Leben in seiner gesunden, frischen Fülle, umstrahlt von den zitternden Tönen des Lichts tritt uns entgegen, sondern etwas Weltfremdes liegt über ihren Gestalten, die von zarten, silbergrauen Schleiern umhüllt sind. Es ist ein modernes Sfumato. Sie ziehen an uns vorüber, als grüßten sie uns mit stummem Gruß — liebe Bekannte, deren Bild wir im Herzen tragen. Eine ähnliche Auffassung finden wir auch bei Reinhold Lepsius.



 Abb. 82. Ludwig von Zumbusch: „Jugend“. Aus der Münchner „Jugend“. (Zu Seite 87.) 

Die Grenzen, wo das Bildnis aufhört und das Stilleben an seine Stelle tritt, beginnen sich hier bereits zu verwischen, ebenso wie bei Habermann. Man sieht neue Wege, die früher unbekannt waren — aber auf Kosten des Bildnisses.

Der dekorative Charakter, dem wir in der Landschaft wie im Bildnis begegnet sind, hat die Künstler angeregt, ihre Arbeiten in den Dienst einer Heimatkunstbewegung zu stellen, indem sie wie die Mitglieder der „Scholle“ und der Worpsweder Kolonie die Gesetze des Impressionismus und des Pleinairismus auf den Farbenholzschnitt und Steindruck mittelst des Dreifarbendrucks übertrugen. Es sind zumeist stilisierte Landschaften in fein abgetönten Flächen, deren inhaltliche Auffassung sich mit der in den Landschaftsbildern deckt. Aber auch an Sitten-, Geschichts- und religiösen Bildern sowie Märchendarstellungen fehlt es nicht, und der Teubnersche, Voigtländersche und Schneidersche Verlag haben sich um die Herausgabe von Steinzeichnungen für den farbigen Wandschmuck im Hause an Stelle der schlechten Öldrucke mit ihren faden, süßlichen Geschichten und der Dutzendphotographie zum Nutzen der Volkserziehung große Verdienste erworben. Die Zahl der auf diesem Gebiete tätigen Künstler füllt einen kleinen Katalog; ihre Blätter gehen von Hand zu Hand, so daß hier von einer Aufzählung abgesehen werden muß.

Aus diesen Bestrebungen heraus hat sich weiter ein dekorativ-ornamentaler Stil entwickelt für das Kunstgewerbe, für musivische Arbeiten, Glasmalerei und Weberei, auf die hier nur hingewiesen werden soll, und sodann für den Buchschmuck und die Illustration, die zur Malerei innige Beziehungen unterhalten.

Man versteht den Geist dieser Arbeiten, wenn man sich in Zeichnungen und Bilder von Heinrich Vogeler, von Fidus-Höppener, Georg Barlösius, Franz Staßen und Karl Strahtmann vertieft. Vogeler stilisiert Figuren, die sich ungesucht in den Raum fügen; geschickt weiß er Schrift und Zierwerk zu verbinden und läßt sich die Ornamente aus innerer Gesetzmäßigkeit herausentwickeln.

Fidus offenbart in seinen Zierleisten und Zeichnungen eine ausgeprägte zeichnerische Einbildungskraft; er liebt jugendliche Männer- und Frauengestalten, die als Symbole des Seelenlebens erscheinen. Eine paradiesische Unschuld umgibt



Abb. 83. Karl Strahtmann: Weiblicher Kopf. (Zu Seite 87.)

ihre Nacktheit, ihre Empfindungen werden in Linien und Formen umgesetzt, die freilich oft in der Ekstase ein wenig übertrieben wirken. Höchst eigenartig sind Zeichnungen, die wie ein atavistisches Erinnern an das Brausen der Urzeiten unseres Erdenballs erinnern. In allen ein tiefes, man möchte sagen, heiliges Naturgefühl.

Eigenartig sind die Arbeiten von Karl Strahtmann, der mit einem erstaunlichen Fleiß winzige Ziermotive ausführt, wie sie einst die Maler von Murano und die Japaner in ihren Emailledekorationen liebten. Man hat ihn nicht mit Unrecht den Crivelli unserer Tage genannt. Figuren und Landschaft gehen ein seltsames Spiel ornamentaler Linien und phantastischer Linien ein (Abb. 83). Ein fröhlicher Humor lacht oft auf, und es ist, als ob sich der Künstler über sich selbst lustig machen wollte. Aber es muß doch wohl als Verschwendung an Kräften bezeichnet werden, wenn solche Arbeiten ins große übersetzt werden.

Der Einfluß der modernen Malerei erstreckt sich endlich noch auf die fröhliche Kunst, den Humor und die Satire. So haben unsere Zeitschriften ein ganz verändertes Aussehen bekommen. Der Witz flüchtet sich nicht mehr, wie in den „Fliegenden Blättern“, ausschließlich in die karikierende Linie, sondern in die Farbe, und die heiteren Blätter der „Jugend“ (Abb. 82) und die satirischen des „Simplizissimus“ haben sich abgesehen von ihrem aufpeitschenden Inhalt die Gunst der großen Masse durch die Farbe mit ihrer bildmäßigen Wirkung erworben. Weiter feiert die moderne Malerei in der Plakatkunst, ihrem Straßenkinde, mit den marktschreierischen Flächen in reinen Farben und der geistreichen Liniensprache wahre Triumphe. Hier kann der Maler unabhängig schalten und seiner Phantasieschöpfung den größten Spielraum lassen.

So hat der Schrei nach der Farbe auch die Zweige des Kunstgewerbes durchdrungen.

⊠ ⊠ ⊠

Prüft man nun alle Äußerungen des Impressionismus auf den verschiedenen Gebieten und soll die Frage beantworten: Hat er neue und vor allen Dingen bleibende Werke geschaffen?, so gerät man in Verlegenheit. Das Neue liegt von seiner Geburt an klar vor Augen. Er war eine Notwendigkeit, und unverkennbar sind die Fortschritte auf technischem Gebiet; so hat es in der Vergangenheit niemals eine Zeit gegeben, wo man von einer so unermüdlichen Phantasie des „Wie" sprechen kann. Kein Wunder, daß er Schule gemacht hat und sich innerhalb eines Menschenalters die Welt eroberte. Er hat eine Mission erfüllt, wie auf anderen Gebieten Graf Zeppelin, Edison, Röntgen. Aber eins fehlte der gesamten Richtung, wie vorzüglich auch Einzelleistungen waren, wie feinsinnige Künstlernaturen auch auftraten — die große Persönlichkeit, die sich die neue malerische Technik souverän unterwarf und aus einem Guß ein Gesamtwerk schuf, das das Gesetz in sich und in allen Einzelheiten enthielt. Es fehlte die Persönlichkeit als der Felsen, auf dem das Gebäude des Naturalismus sich aufbaut, die wie einst die Namen Rembrandt, Rubens, Cornelius, Menzel oder Zola die ganze Richtung verkörperten.

VII. Die Transmalerei.

Während die Impressionisten ihr sieghaftes Panier entfalteten und um sich immer mehr Truppen sammelten, kam langsam ein kleines Häuflein von Malern angerückt, ihnen den Sieg streitig zu machen. Sie wollten die bisherigen Leistungen in der Wiedergabe von Licht und Luft durch wissenschaftliche Rezepte übertrumpfen. Die neue Gesellschaft trat mit einem in seiner Art unerhörten Tamtam auf, mit einer an Selbstvergötterung grenzenden Reklame: „Bitte, treten Sie näher, meine Herrschaften! Einzig! Noch nie dagewesen! Die Erlösung vom Gehirnschwund der Vergangenheit! Los von der Panoptikumkunst! Es hat noch nie eine Kunst gegeben! Die wahre Kunst naht! Obacht! Sie ist körperlos! Herrschaften! Die Seele muß durchleuchtet werden! Bitte hier zu sehen: Die modernste Malerei!"

So dämmert nun die Gehirnmalerei auf, die ich als Transmalerei bezeichne und die von den Malern Neoimpressionismus, Expressionismus, Kubismus und Futurismus getauft wurde.

Es gab zunächst einen Krach, denn diese neuen Helden waren Revolutionäre wie einst die Begründer der Sezessionen. Sie verhöhnten und verspotteten, ihr Trabantenkreis schrie Hosianna! Die Kritik tobte, und die Feiglinge schwiegen aus Furcht, sich zu blamieren, weil vielleicht in dieser Malerei doch später als unsterblich erkannte Werte stecken könnten. Man kann ja nie wissen!

Nun muß von vornherein zugegeben werden, daß ein feinnerviges künstlerisches Sehen sehr wohl an eine Erweiterung der Darstellungsmittel, an neue Werte denken konnte, da der Pleinairismus auf einen toten Punkt angelangt war und seine Rezepte verbraucht hatte. Die Revolution kam langsam. Die Bewegung ging wieder von Paris aus. Der hier lebende Holländer Vincent van Gogh malte in reinen Farben, setzte Rot, Blau, Grün und Gelb, besonders Goldgelb mit unregelmäßigen Pinselstrichen oft arabeskenartig verschlungen auf die Leinwand, malte derb pastos mit der Hand, dem Pinsel, dem Spachtel, drückte wohl gar die Tube auf die Leinwand. Nach einer weiteren Steigerung der Leuchtkraft strebten die Neoimpressionisten, auch Pointillisten genannt, die die Vibration des Lichtes und der Luft durch Zerlegung des Farbeneindrucks in seine Elemente malen wollten (Abb. 85). In folgerichtiger Weiterentwicklung ging man von den durcheinander gemischten zu den reinen, und zwar im

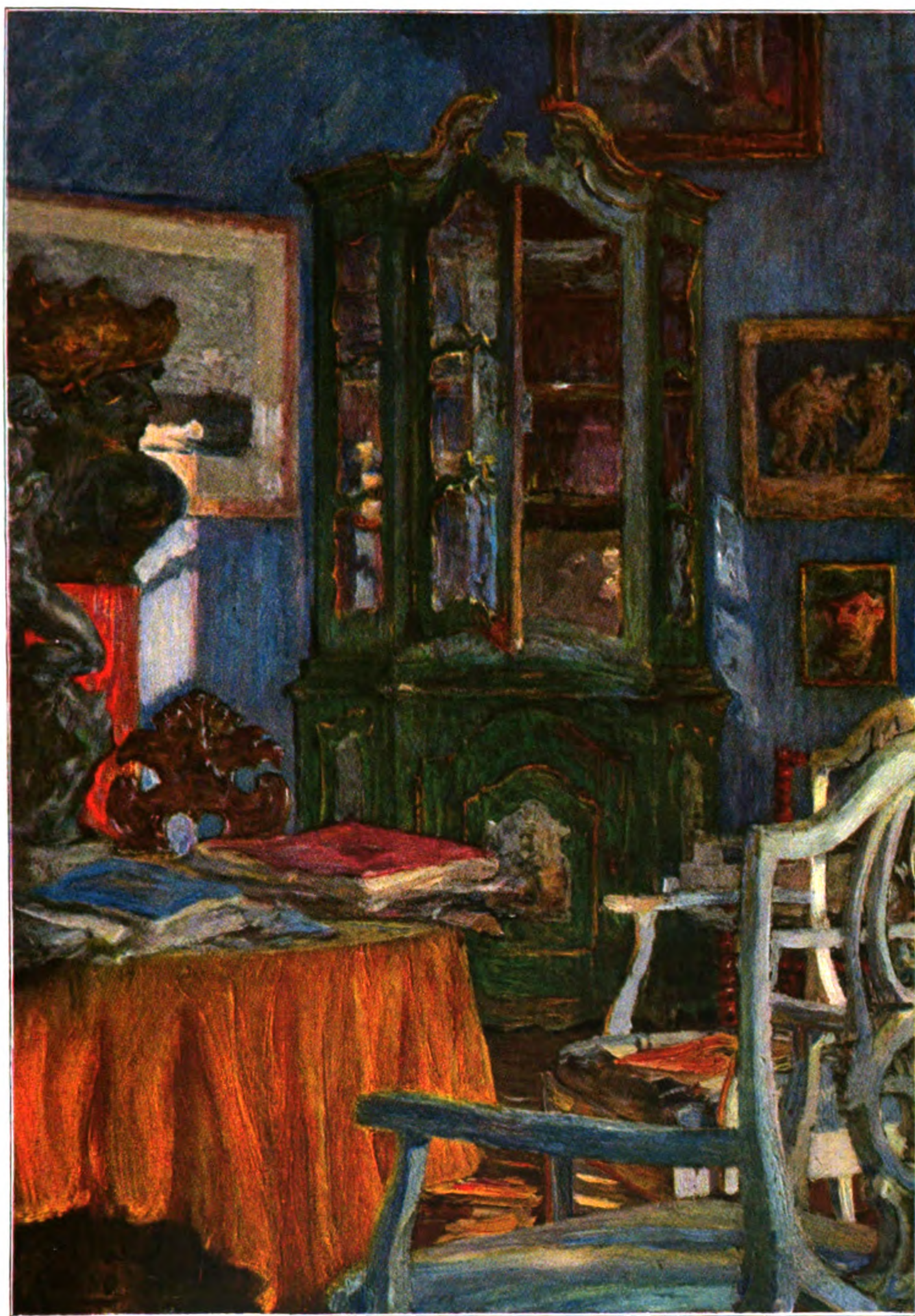


Abb. 84. Gotthard Kuehl: Aus dem Arbeitszimmer des Künstlers. (Zu Seite 63.)

Spektrum benachbarten Farben über und setzte diese auf die Leinwand in feinen Strichen oder als mosaikartige pastose grüne und rote, blaue und gelbe Tupfen. Der Erfolg war eine weithin kraftvoll strahlende Farbe, ein Flimmern und Leuchten von Licht und Luft, daß die Pleinairbilder dagegen altmeisterlich wirkten. Diese Bilder von Georges Seurat, Maximilien Luce, Edmond Croß, Paul Signac haben stark auf die deutsche Kunst gewirkt. Hier sollte Kurt Hermann ihr Wortführer werden. Er predigte außer den reinen Farben noch die reine Harmonie der Linie in der Komposition unter Zuhilfenahme der mathematischen Formel vom goldenen Schnitt, nach der sich zwei Teile einer Linie $(a+b)$ nach der Formel verhalten: $a:b=a:b+a$. Obwohl die Lehre nicht ganz neu und in der früheren Kunst längst und oft nachgewiesen worden war, ohne dort ein Dogma gewesen zu sein, war die Auffrischung nicht ungeschickt; Aufbau und Farbensprache der Bilder waren so gesetzmäßig festgelegt.

Was aber heißt überhaupt „reine Farben, reine Harmonie"? Können nicht auch unreine Farben harmonisch wirken? Hat man nicht gerade an den Werken eines Tizian, Giorgione, Rubens, Rembrandt die Harmonie der Farben gleichbedeutend mit musikalischer Wirkung gerühmt, was man trotz aller wissenschaftlicher Begründung bei den modernen Bildern nicht kann! Sie wirken kalt, weil wohl die einzelnen Teile des Bildes, aber nicht das Ganze auf einen Farbenakkord aufgebaut ist, der einen vollen Klang ergibt.

So sind die meisten Bilder der Neoimpressionisten technisch in der Schullehre stecken geblieben, die malerischen Rechenaufgaben ließen eben Seele und Gemüt verkümmern, um so mehr wenn mittelmäßige Begabung sich an das Rezept wagte. Der Inhalt ist meist geradezu kläglich. Ansprechende Leistungen findet man eigentlich nur im Stilleben, da hier schon bei der Auswahl des Gegenständlichen und der Farbenzusammenstellung das wissenschaftliche Rezept unter Ausschaltung der Zufälligkeiten im voraus berücksichtigt werden konnte. Wie eintönig aber die Technik wirkt, ja gerade zur Manie wird, beweisen zum Verwechseln ähnliche Landschaften aus Venedig und Holland von Paul Baum (Abb. 89). Immerhin haben die Neoimpressionisten, zu denen auch Theo von Brockhusen zählt (Abb. 88), als Reformatoren wertvolle Bereicherungen gebracht, wenngleich sie übersahen, daß die Technik nie Selbstzweck, sondern nur Ausdrucksmittel sein darf. So ging die von den Impressionisten glücklich erreichte Einheit zwischen Inhalt und Form bei diesen Neutönern wieder verloren.

Dieser Richtung setzte sich in Paris bewußt Paul Cezanne entgegen. Er erstrebte eine Vereinfachung der Darstellungsmittel, liebte das Stilleben, und sah Landschaften und Menschen nur als solche an. Darum ging er von der Farbe des Stoffes aus, wählte ruhige, reine Farben und gelangte zur Formeneinheit. Seinen Anschauungen verwandt strebten Gauguin, Denis nach Zusammenfassung (Synthese) der Farben, Flächen, Formen nach einer primitiven Schlichtheit und Pablo Picasso, Le Fauconnier brachte die Lehre vom Kubismus auf, der das Primitive in der Auflösung der Erscheinungswelt in Formen sah. Angesichts dieser aus Aktion und Reaktion folgerichtig entwickelten Kunst entstand in Deutschland eine Afterkunst. Hängt man die Werke von Erbslöh, der sich in grün- und gelbschimmernden, schwarzumrissenen Akten gefällt, von Pechstein (Abb. 81), Erich Heckel, Hans Pamann, Ernst Kirchner, A. Bloch, Melzer neben die Franzosen, so erkennt man die Abhängigkeit. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich. Am klarsten ist noch das Programm des Kubismus.

In dem Schlagwort ist das Programm als mathematisches, geometrisches gekennzeichnet; es soll die schlichte abstrakte Form in Liniengerüst und Maßverhältnissen (Kubus, Rhombus, Tetraeder) im Gegensatz zur Farbe die Hauptsache werden. Man hatte sich an der organischen Zusammensetzung des Lichtes und der täuschenden Wiedergabe des Naturbildes satt gesehen. Nun sollte die Natur in

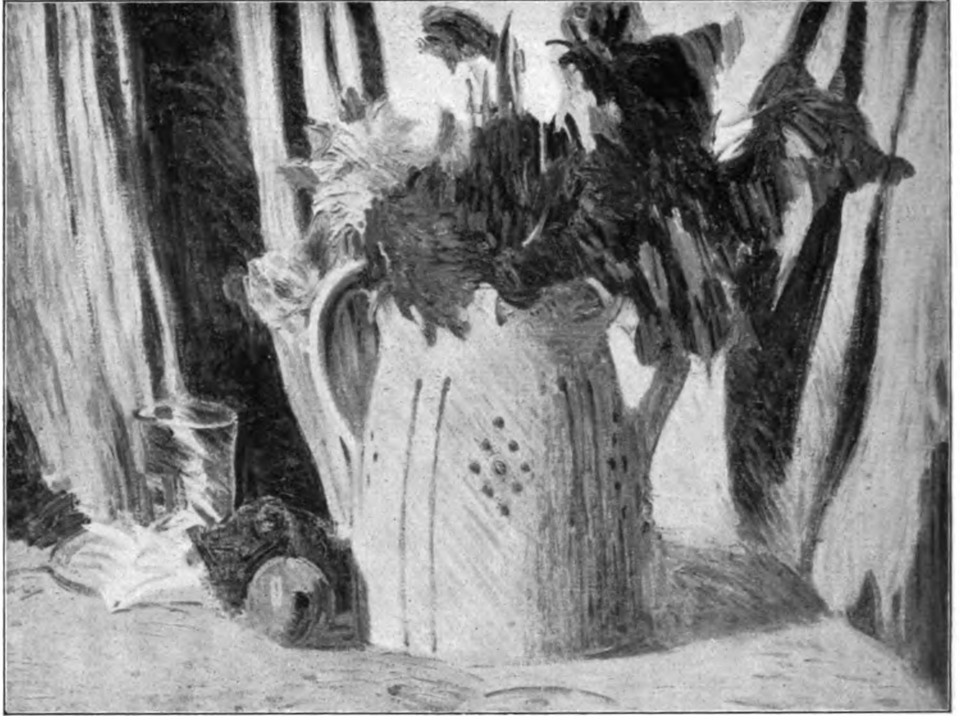


 Abb. 85. Kurt Hermann: Stilleben. (Zu Seite 89.) 

eine Welt von Formen umgewandelt werden, so sollte z. B. ein Kopf, ein Weib, ein Schiff, Haus oder Blatt aus den jedem Dinge innewohnenden Urformen zusammengesetzt werden. Die Farben der Kubisten sind bunt und grell; und angesichts der starken Kontraste von roten, gelben, blauen, grünen Farbenflecken wird man an die Niederländer des fünfzehnten Jahrhunderts erinnert. Man glaubt Teppiche zu sehen aus bunten Lappen zusammengeflickt, die zuweilen ganz niedliche dekorative Wirkungen ergeben, so im Stilleben, für das diese Technik Bereicherungen brachte. Aber über Stilleben, auch solche mit landschaftlichem Charakter, kann der Kubismus, ohne Zerrbilder zu schaffen, nicht hinaus, denn erfahrungsgemäß setzen sich Pflanzen, Menschen, Blätter, Bäume, Tiere nicht aus Formen zusammen, sondern erscheinen als Einheit. Er bleibt zur Stilisierung oder Karikatur verurteilt, deren Wesen in der Auflösung von Körpern zu flächenhaften Formen und Linien zur Erzielung humoristischer Wirkungen beruht. Die geometrische Form ist aber ohne Seele und Gemüt und kann auch durch eine Häufung im Raume zur Erzielung gegenständlicher Wirkung, selbst mit Zuhilfenahme bunter Farben, zu keinem Leben erweckt werden, weil die Hilfsmittel der künstlerischen Darstellung nicht unsichtbar bleiben und im Widerspruch mit der Natur stehen. Kunstwerke sind aber aus der Phantasie geboren und können methodisch allein nie und nimmer nach wissenschaftlichen Rezepten und physikalischen Gesetzen trotz ihrer sonst schätzenswerten Hilfe aufgebaut werden, ohne Geist und Gemüt zu ertöten. In der Kunst der Neoimpressionisten und der Kubisten ist dies leider geschehen.

In das Sterbegeläut beider fällt der Expressionismus mit Macht ein, wenngleich er, im Gegensatz zu der Verstandes-, Phantasiearbeit leisten will. Sein Wahlspruch scheint zu sein: Du willst, sollst und mußt gesehen werden; er will Wirkungen um jeden Preis erzielen. Wie einst die alten Meister die Linie als



Abb. 86. August Macke: Spaziergang. (Zu Seite 91.)

Ausdrucksmittel seelischer und die Farbe als solche sinnlicher Empfindungen ansahen, freilich unter feiner Ausarbeitung des Gegenstandes und der Form, so schwelgen diese Kunstjünger in Umrissen als Ausdrucksempfindungen, wobei sie das Gegenständliche ängstlich meiden und den Körper zum Schemen werden lassen. Es ist ein Spielen mit markanten Linien, die aus eingehendsten Körperstudien entstanden sind, die Form ist zum Träger nur eines, aber des allerstarrsten Eindrucks geworden; hinzu gesellen sich Farbeneinfälle in plakatmäßigem Vortrag. Der Führer dieser Gesellschaft war Henri Matisse, dem sich Otto Hettner, Heinrich E. Kahler, H. Heuser, M. Melzer, Oskar Kokoschka angeschlossen haben, während die Kubisten mit ihnen liebäugeln.

Diese Kunstrichtung erinnert an jene sprudelnde Schnellmalerei, wie sie Spezialitätenmaler im Varieté oder Kabarett ausüben. Ohne zu leugnen, daß diese und jene Linienführung geistreich, manche Farbenverbindungen kühn und verblüffend sind, verrät die ganze Richtung doch nur das geniale Aufblitzen einer kranken Seele, die insoweit der des Artisten gleicht, als dieser sein körperliches oder geistiges Kraftmeiertum oft auch mit Kunst verwechselt, wie man dies häufig bei Gedächtniskünstlern und ähnlichen Gehirnakrobaten findet, die sich heut gern ein wissenschaftliches Mäntelchen umhängen und als Experimentalpsychologen die Menge in Erstaunen setzen. Das wirklich Gute, das diese Malerei leistet, ist in den klassischen, vornehmlich in den zeichnerischen Künsten längst, und zwar viel besser geleistet worden, ohne daß man das Gegenständliche verlernen zu müssen für richtig erachtete.

Eine völlige Absage und ein revolutionäres Auflehnen gegen den Impressionismus bedeutet endlich der Futurismus. Es ist eine Entdeckung der Italiener Luigi Rossolo, Umberto Boccioni und vor allen Dingen der Russen Wassili Kandinsky (Abb. 87) und Burljuk. In Deutschland sind es die Leute vom „Sturm“ und vom „Blauen Reiter“, wie Franz Mark, Schönberg, Herwarth Walden, August Macke (Abb. 86) u. a.



Abb. 87. Wassili Kandinsky: Komposition Nr. 6. (Zu Seite 91.)

Diese wollen die Kunst von aller Körperlichkeit, von jeder

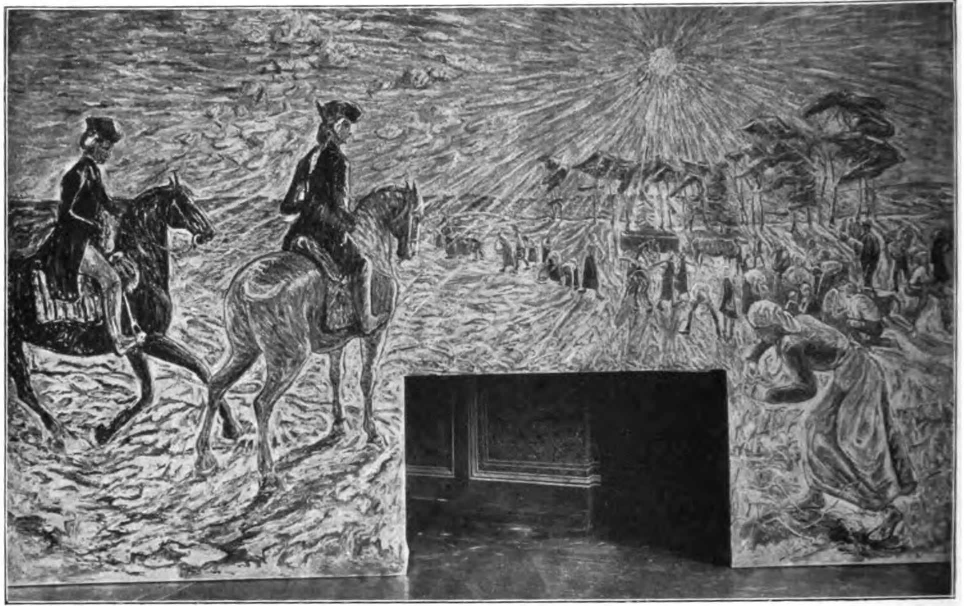


 Abb. 88. Theo von Brockhusen: Feldarbeit. (Zu Seite 89.) 

täuschenden Wiedergabe der Natur befreien und den Beschauer aus religiösem Drang und Sehnen in ein Reich von Vorstellungen führen. Hinter der Erscheinungswelt als einer Summe von Ausdrucksformen liegt geheimnisvoll das göttliche Leben, das nur von den allerfeinsten Regungen einer keuschen, reinen Seele und der Nerven wahrgenommen werden kann. Die Malerei soll nur Symbole geben und die geistige Religion vorbereiten. Zu einer Darstellung wie „Komposition Nr. 6“ ist es ein Glück die geheimnisvollen Offenbarungen ihres genialen Schöpfers zu besitzen: „In diesem Bilde zeigen sich zwei Zentren, links das zarte, etwas verschwommene Zentrum mit schwachen, unsicheren Linien in der Mitte, rechts das grobe, rot-blaue, etwas mißklingend, mit scharfen, etwas bösen, starken, sehr präzisen Linien. Zwischen diesen zwei Zentren das dritte, welches erst später als Zentrum erkannt werden kann und doch im letzten Grunde das Hauptzentrum ist. Hier schäumt die rote und weiße Farbe so, daß sie weder auf der Fläche der Leinwand zu liegen scheint, noch auf irgendeiner idealen Fläche. Sie ist vielmehr in der Luft schwebend und sieht wie von Dampf umgeben aus ... So sind alle Elemente in volles inneres Gleichgewicht gebracht, so daß kein Element Oberhand bekennt, das Entstehungsmotiv des Bildes (Sintflut) aufgelöst und in ein rein malerisches, selbständiges und objektives Wesen verwandelt wird. Nichts wäre falscher, als dieses Bild zur Darstellung eines Vorganges zu stempeln.“ Vergleicht man diese Ausführungen mit dem Bilde, so wird man unwillkürlich an das Medium der Spiritisten erinnert, das im Trancezustande die Offenbarungen aus einer anderen Welt niederschreibt. Bei derartigen Auffassungen von den Aufgaben der Malerei mußten die alten Gesetze von der Komposition, Proportion, Perspektive, Symmetrie und Anatomie über den Haufen geworfen werden. Die Maler verkünden kühn, daß diese denn auch von dem Talentlosesten leicht beherrscht werden könnten, und empfehlen als neue Wege die verschobene Konstruktion, die Anwendung mehrerer Standpunkte, die Überschneidung der Flächen, die zentrifugale Perspektive. Die Darstellung des nackten Menschen, eines Aktes, nennen sie eine Schande, denn sie sehen mit den Augen eines Kinematographen, für den es keine ruhende Bewegung gibt und sich alles fortwährend dreht. So gibt es denn natürlich



 Abb. 89. Paul Baum: Winterlandschaft. 1895. Ausschnitt. (Zu Seite 89.) 

auch keine ruhenden Akte, weil ja die Muskeln fortwährend in Tätigkeit sind, das Farbenspiel der Haut infolge der Lichteinwirkung von Sekunde zu Sekunde sich verändert. Man malt das „πάντα ῥεῖ“.

Während die Impressionisten nur die Vorstellung des Tanzes, eine Täuschung, malten und den Beschauer zwangen, aus einem fruchtbar gewählten Moment das Vor- und Hintereinander der Handlung zu ergänzen, geben die Transmaler nur die Handlungen und die Bewegungen selbst. Da sich in der Wirklichkeit alles blitzschnell abspielt, nichts an einer Stelle verharrt, so erscheint bei einer Tänzerin hier ein Stück Kopf, dort das fliegende Bein, hier eine Hand, dort ein Stück des Armes. Wahrscheinlich verlangen die Maler, daß man ihre Bilder im Kreise drehen soll, wie jenes bekannte Kinderspielzeug, wo die auf zylindrischen Papierstreifen gezeichneten Teilbilder bei der schnellen Drehung sich zu einer Tänzerin oder einem Reiter, also einer Einheit ergänzen.

Oder es geht ein Mensch durch eine Landschaft. In dem Augenblick, wo ihn mein Auge erfaßt hat, ist er auch schon einen Schritt weitergegangen und der von ihm verdeckte Teil der Landschaft erscheint schon wieder. Also geben die Maler einen Kopf, der wie mit Röntgenstrahlen durchleuchtet erscheint, so daß das von ihm verdeckte Stück der Landschaft durch ihn hindurchscheint.

Man malte weiter das über die Straße vom Himmel, an Balkonen herniederfließende Licht, wobei sich die Häuser in Schlangenbewegungen verrenken

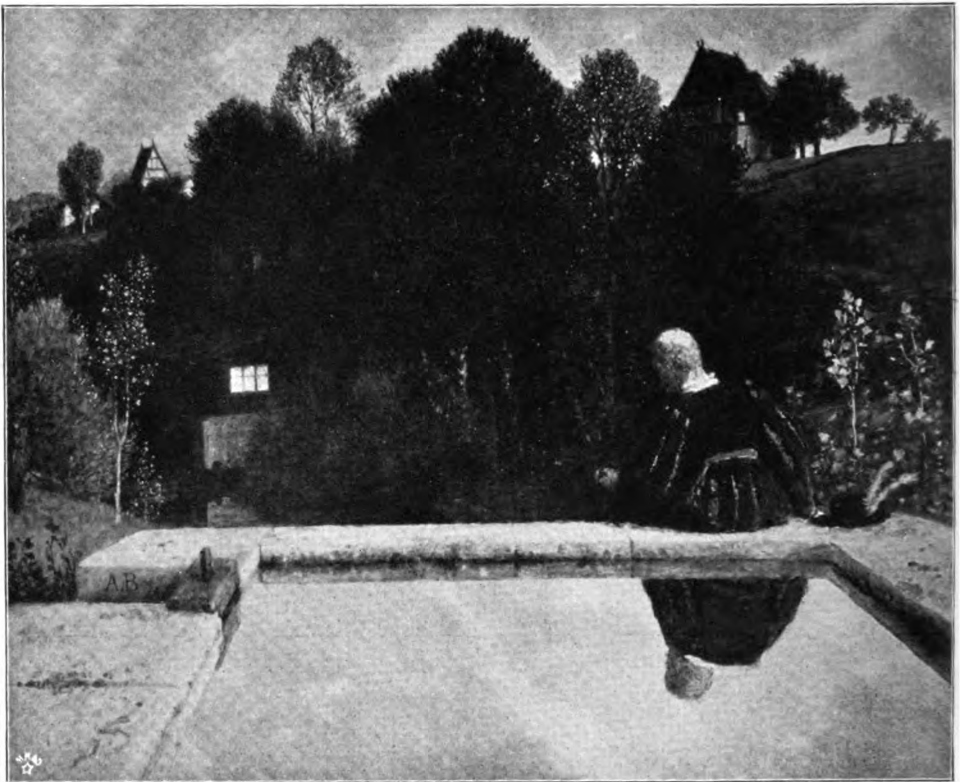


Abb. 90. Arnold Böcklin: Heimkehr.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 97.)

und verbiegen, was der Maler als „eine Melodie musikalischer Farben" erklärt, oder der Sturm wurde durch Bäume angedeutet, deren Zweige sich durcheinander wirbeln und sich zu über das Land hinwegfegenden Linien auswachsen.

Die Gegenstände werden ihrer Körperlichkeit entkleidet, sie regen zu Ideen an, so der Eisenbahnzug zur Schilderung des Abschieds, wo der Gemütszustand der Reisenden durch schräge Striche an der linken Seite des Bildes, Angst und Verwirrung durch die vom Rauch davongetragenen Gesichter ausgedrückt werden, während die Farbe des Bildes das Gefühl der Vereinsamung versinnbildet. Ein paar Telegraphenstangen, Häuser deuten auf die Landschaft, durch die der Zug gefahren ist. Oder man schwelgt in Stimmungen und Erinnerungsbildern und stellt Sturm und Blitz, Feuer und Wasser nur durch Linien oder Farbenflecken dar, oder übersetzt Bühnenkompositionen in Farbenträume.

Das Gegenständliche ist, soweit überhaupt vorhanden, nur ein Ausdrucksmittel für Empfindungen ebenso wie Formen, Farben, Linien, die alle angeblich von einem inneren geheimnisvollen Leben getragen werden sollen.

Bei ruhiger Überlegung muß man von einer nie dagewesenen Anarchie sprechen. Man mag Empfindungen, die sich an einen bewegenden Zug, eine Tänzerin oder den Sturm anknüpfen, aus Teilbildern zur Not verstehen und sich zusammenreimen, aber bei jedem Verzicht auf das Körperliche wirkt die Zusammenstellung eines weißen Strahls, violetten Kreises, einiger Punkte, Kleckse, wirrer Linien, blumenähnlicher Gebilde innerhalb roter, grüner, gelber und unregelmäßig umgrenzter, ineinander geschobener Flächen zu einer Einheit wohl nur noch als Rebus oder Vexierbild.




Abb. 91. Arnold Böcklin: Triton und Nereïde.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 99 ff.)


Wie nämlich zwei Naturalisten zwei Naturausschnitte nie gleichartig auffassen und wiedergeben, ebenso werden zwei Transmaler die Idee des Abschiednehmens oder eines Traumes nie gleich darstellen. Wie aber sollen nun gar die Beschauer das innere Leben einer Idee, eines Gefühls, einer Stimmung aus wirr durchlaufenden Strichen, Farbenflächen mit einem Buchstaben, einer Hand, einem Auge darinnen erfühlen, weil tausendfache Möglichkeiten für die Vermittlung denkbar sind! Diese Malerei steht auf der Vorstellungsstufe des Kindes, das unter seinen dahingemalten Strichen und Figuren allein etwas sieht und sich wundert, ja gekränkt ist, wenn Vater und Mutter es nicht sehen und etwa den kindlichen Traum stören. Glücklicherweise kann es den verborgenen Sinn seiner Kritzeleien nur während der Beschäftigung mit ihnen deuten, aber nicht mehr am nächsten Tage, da ihm das Bewußtsein abhanden gekommen ist. Wenn nun reife Menschen sich auf Kinder, auf Zeichnungen eiszeitlicher Höhlenbewohner, Hottentotten und Buschmänner oder auf holzgeschnitzte Figuren und Masken der Neger und Indianer berufen, so beweist dies höchstens, daß sie in die dritte Vorschulklasse zurückversetzt werden müssen, dieweil sie die Kinderschuhe noch nicht ausgetreten haben, und wenn sie gar noch ihre Kritzeleien mit gelehrten Auseinandersetzungen verteidigen, daß es dann in ihrem Leben leider Stunden gibt, wo sie eben kindisch sind.

Die Maler mögen uns nicht damit kommen, daß unsere Sinne und Seelen nicht keusch, rein und kindlich wie die ihren zum Fühlen ihrer Spielereien sind, sollen sich nicht auf Beethoven berufen, zu dessen Symphonien Richard Wagner einst zum Verständnis des großen Publikums Erläuterungen geschrieben hat, weil er ihm die Gefühlswelt der Töne näherbringen wollte. Daß Beethovens Musik große Kunst enthielt, wußte und fühlte alle Welt ohne Richard Wagner, es

handelte sich nur darum, den Genuß zu vertiefen und zu einem ganz vollständigen zu machen. Vor den Malereien dieser Futuristen hat man ohne Programm immer die Empfindung eines kindlichen Sammelsuriums und mit ihm erschrickt man über eine Geistesrichtung, die unsere Kultur auf den Bildungsgrad von Kindern und Hottentotten zurückschrauben will. Sie ist das Spiegelbild einer Zeit, wo der Kinematograph Triumphe feiert und infolge Überreizung der Nerven der Prozentsatz der Geisteskranken erschreckend zunimmt. Alle gesunden und starken Menschen sollten sich aber zusammentun, um die Kunst von dem Giftbazillus dieser Transmalerei zu befreien, die durch ihre Arbeiten, aber noch viel mehr durch ihre Schriften die Köpfe der heranwachsenden Jugend verwirrt.

VIII. Die Phantasiemalerei.

Angesichts solcher anarchistischen Gedankengänge und des Überdrusses an den Problemen der Farben glaube ich, daß die Zukunft wieder der neben dem Naturalismus hergehenden Richtung gehört, die seit den Tagen der Romantik nie geruht hat und seit Jahrhunderten in der Natur des deutschen Volkes tief wurzelte: der Phantasiekunst. Auch sie hat sich angeschickt, für das Denken und Fühlen der Zeit Neuland zu erobern.

Die naturalistische Kunst hat sich aus dem Farbensehen herausentwickelt, ohne literarische Nebengedanken; die Phantasiekunst dagegen, soweit sie sich nicht etwa einseitig in die Verherrlichung der Form stellte, borgte sich von der Wirklichkeit nur Farben und Linien als Kleid für poetische und philosophische Träume. Leibl, Schuch, Sperl flohen vor der übertünchten Kultur aus der Stadt in die Stille des Dorfes; diese Idealisten blieben in ihr, spannen sich aber in einer utopistischen Welt ein. Darum gehen ihre Arbeiten nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt aus. Als Bannerträger dieser Richtung ist der Schweizer Arnold Böcklin anzusehen.

Seine Farbeninstrumentation ist grundverschieden von der der Naturalisten und Impressionisten. Er vermeidet alles Nebensächliche, geht auf tonige Gesamtwirkung aus, und sucht einen vornehmlich plastisch-räumlichen Eindruck zu erzielen. Wie die alten Meister liebt er die Lokalfarben und verzichtet, wenn man von Werken der Jugend absieht, später auf den Pleinairismus, weil er eine täuschende Wiedergabe der Natur für unmöglich hielt. Darum behandelte er die Farben wie Musiker die Töne, liebte wie die alten Meister den phantasievollen, dekorativen Aufbau, erstrebte Kontrastwirkungen, um durch Verteilung von hellen und dunklen, warmen und kalten Farben die Illusion des Tageslichtes zu geben, und wußte durch räumliche Gliederung, so durch Überschneiden von lotrechten und wagerechten Linien, terrassenförmigen Aufbau aus dem Vordergrunde nach dem Hintergrunde zu oder innerhalb der Diagonale Raumwirkungen zu erzielen. Den Ölfarben und der Leinwand zog er die Temperafarben vor, die er sich selbst herstellte und auf weiß grundierte Holztafeln auftrug, fein und emailleartig glatt verrieb, so daß sie glutvoll sinnlich leuchten und von berückendem Schmelz gleich mittelalterlichen Tafeln sind. Weil aber Böcklin allzeit aus innerlichen Vorstellungen herauskomponierte, so tritt die glühende, märchenhafte Farbe zum Inhalt in harmonische Wechselbeziehung und wird für ihn zu einer ästhetischen Notwendigkeit. Man bedauert seine oft nachlässige Zeichnung, die dem Körper zuweilen Gewalt angetan hat. Er kannte seine Schwäche, legte aber zuviel Gewicht auf den Gesamteindruck, als daß er handwerklich korrekt zeichnen wollte (Abb. 1).

Als Phantasiekünstler setzt Böcklin die romantische Schule fort, wird aber auch von der deutschen und italienischen Renaissancekunst stark beeinflußt. Von Holbein und Dürer kann man seinen Weg über die Venezianer Tizian, Giorgione zu Cornelius, Schirmer und Moritz von Schwind verfolgen. An malerischer



Abb. 92. Fritz Mackensen: Die Scholle. 1898. (Zu Seite 58 u. 66.)

Kraft, Tiefe der Auffassung hat er alle Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts überragt. Obwohl er fast durchweg in Italien, in Rom und Florenz lebte, ist er nicht Vertreter romanischer Formen im hellenisch-römischen Geiste wie Marées und Feuerbach geworden, vielmehr hat er das Denken und Fühlen der Zeit nach 1870 erfaßt und als Malerdichter in Symbolen verewigt. Sein Blick reicht hinein in die Täler und Schluchten der Berge, dringt hinab in das Innere der Erde, schweift hinaus auf die wogende See und versenkt sich in die Tiefe des Meeres. Der leuchtende Himmel mit der strahlenden Sonne, die dunkle Nacht mit ihrem Sternenglanz, die Dämmerung, die über den Landen liegt — alles offenbart den Schöpfergeist Gottes, und indem Böcklin eine Welt von unvergänglicher Schönheit hervorzauberte, malte er einen Triumphgesang auf die erhabene Größe der Natur. Seine Werke sind wie die Goethes Selbstbekenntnisse. Der mit sich ringende, an sich verzweifelnde, himmelhoch jauchzende und zum Tode betrübte Mensch, der die Freuden und Bitternisse dieser Welt von der Geburt bis zum Tode auskosten muß, der sich selbst Erforschende und in der Natur immer Wiederfindende, der nach dem Einklang zwischen ihr und sich Suchende: das ist Arnold Böcklin. Und er malte sein und aller Menschen Geschick und kehrte zu der Darstellung des Menschenlebens als Lieblingsthema immer wieder zurück. Vom aufjubelnden Glück bis zur tiefsten Traurigkeit schildert er alle Regungen unseres Herzens. Durch Irrungen und Wirrungen geht unser Weg mit dem „Mörder", „Büßer" und „Eremiten"; aber auch Humor und Satire kommen in dem „Heiligen Antonius", der „Susanna im Bade" zu ihrem Recht, und in Allegorien stellte er die „Flora" (Abb. 1), die „Drei Lebensalter", das Leben von der Wiege bis zur Bahre in Bildern von erschütternder Gemütstiefe dar. Das „Vita somnium breve" ist die Grundanschauung seiner Lebensauffassung.

Der tiefe Ernst, der seine Menschen im Innern bewegt, findet in der Stimmung der Landschaft seinen Widerhall, beide wachsen zusammen, wie in der „Villa am Meer", „Pan erschreckt einen Hirten", in der „Heimat". Wenn in solchen Bildern die Klarheit und Reinheit der Töne auf die malerische Erziehung durch italienische Vorbilder hinweist, so ist doch die Empfindung allzeit echt deutsch. Das Deutsche beruht nicht, wie man oft hört, in der Form und Linie, sondern einzig und allein in Gefühlswerten.

Ein Landsknecht war in die Fremde gezogen, Taten zu vollbringen, und am Abend seines Lebens kehrt er wieder heim (Abb. 90). Auf dem Rande des Brunnens, an dem er als Knabe oft gespielt hat, rastet er, und vor ihm liegt, von dem letzten Strahle des scheidenden Tages beleuchtet, das Dorf. Aus einem Fenster schimmert ein Licht zu ihm — ist es das Haus seiner Eltern, seiner Frau und Kinder, nach denen er sich so viele Jahre gesehnt hat? Trefflicher ist wohl die „Heimkehr" nach jahrelanger Abwesenheit nirgends geschildert worden: eine Landschaft und in dieser, den Frieden seiner Seele suchend, ein wegmüder Wanderer.

Jene Meinung, daß Böcklin die Stimmung der Landschaft auf die Menschen übertrug, ist nur sehr bedingt richtig, vielmehr ist das Umgekehrte zutreffend, selbst dann noch, wenn sich das Figürliche als Staffage unterordnet. Der Meister trat stets in ein persönliches Verhältnis zur Natur und gibt somit in seinen Bildern Aufschluß über seine Stimmungen.

Der Landschaft stand er als Dichter und Philosoph gegenüber. Auf Spaziergängen empfing er die Anregungen für den „Sommertag" oder das „Klagelied eines Hirten". Auf dem Krankenbett, das der Tod umlauert, für den „Herbst", für das Selbstbildnis mit dem Tode oder beim Versenken in den Geist der Natur für den „Heiligen Hain" und bei tiefempfundener Trauer über die Vergänglichkeit alles Irdischen für die „Toteninsel".

Wie Lieder entstanden seine Landschaften. Darum vollzieht sich denn auch stets eine Handlung, aber nicht gegenständlicher Art wie bei den Klassizisten und



Abb. 93. Arnold Böcklin: Im Spiel der Wellen. 1883.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 100.)

Romantikern, die die Bibel, Homers, Dantes, Shakespeares Werke illustrierten, sondern sie bewegt sich in Stimmungen und Symbolen.

So entstehen Welten und Gestalten, die sich nie und nirgend begeben haben, aber als Existenzen glaubwürdig und kraftvoll erscheinen: es sei hier an den „Heiligen Hain“ erinnert. Durch eine Allee uralter Baumriesen schreiten aus der Tiefe des Haines Priester im feierlichen Wandelschritt einher, machen halt vor dem Opferaltar mit der zum Himmel lodernden heiligen Opferflamme und knien nieder zum Gebet. Es ist ein hohes Lied an den Geist der Natur, der sich in der belebenden Macht und Kraft des Feuers ebenso offenbart wie in dem Gebet. Obwohl sich eine derartige Szene vielleicht nie zugetragen hat, ist sie doch voller Glaubwürdigkeit.

Und gilt nicht das gleiche von der „Toteninsel“ (Abb. 95)? Die Todesahnung, die uns oft still überschleicht, und die Ungewißheit, wann und wo unser Leib einst zur Ruhe bestattet den ewigen Frieden schläft, erweckt Sehnsucht nach einem Orte, der schöner ist als alle Friedhöfe der Welt, den ewige Grabespoesie umfängt. Nur einmal habe ich in meinem Leben eine solche Stimmung gehabt. Das war auf dem Friedhofe weit vor den Toren Neapels, auf einem über dem Meere ansteigenden Bergabhange, wo weiße Marmordenkmäler leuchten, dunkle Zypressen über den Gräbern raunen. — Ein solches Ereignis drängt zur Gestaltung und gibt dem Dichter das Motiv zu einem Lied, einer Ode, dem Komponisten zu einem Trauermarsch, dem Maler zu einem Farbengesang . . . Weit, weit, jenseits des Meeres erhebt sich aus der See eine kleine Insel. Halbkreisförmig schließen auf der einen Seite hohe, weiße, braune, graue Felsen mit schweigsamen Grabkammern einen Vorhof mit dunklen, grünen Zypressen ein, die die ewige Liebe pflanzte. Todesschweigen liegt rings umher, kein Lüftchen regt



Abb. 94. Arnold Böcklin: Gefilde der Seligen. 1878.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 102.)

sich, hinter den Felsen hängen schwere fahlgelbe Wolken hernieder. Durch die dunkle Flut, in der sie sich widerspiegeln, führt ein Fährmann auf schwankendem Kahne den marmornen Sarg mit der aufrecht stehenden Gestalt des Toten im weißen Kleide hinüber zur „Toteninsel". Unser Wünschen, Hoffen wird zu Grabe getragen; was wir erlebt, erstrebt, errungen — ein Nichts ist es in dieser Ewigkeit des Friedens. Von diesem Orte wird keiner wiederkehren, der über das große Weltmeer gefahren ist, hier findet die Tragödie des Lebens ihren Abschluß. Wie schauerlich schön ist doch dieser Ort! Nichts Grausiges hat der Tod an einer solchen Stätte, lautlos öffnet und schließt er die Pforte für den Ankömmling wie für einen lieben Gastfreund — Erlösung, Ruhe und Frieden der wandermüden Seele verheißend. Und im Anblick eines solchen Bildes hat der Tod etwas Versöhnendes, ein Verlangen nach jenem Orte überkommt uns, und das Geheimnis des Jenseits möchten wir Suchenden finden.

Solchen Bildern, die ergreifen wie eine Ode, treten andere wie Dithyramben voll feuriger Kraft auf den lebensprühenden Geist der Natur gegenüber. Da tummeln sich mit wildem Jauchzen heißblütige Geschöpfe voll herkulischer Kraft, Leidenschaft und wilder Erotik: Satyrn, Kentauren, Tritonen, Najaden — Wesen, wie sie keines Menschen Auge gesehen, aber von einer solchen lebendigen Körperlichkeit, daß man an Daseinsformen vorsintflutlicher Zeit glauben möchte. So haben die Griechen und Germanen phantasievoll die Welt bevölkert. Physische und psychische Kräfte paaren sich, die beiden zusammengehörigen, das Wesen der Welt bestimmenden Substanzen. Das geheimnisvolle Walten der Natur, das Unzulängliche, Unerforschliche, Unergründliche wird sichtbar.

Ein anderes Mal reitet ein wunderliches Weib (Abb. 96), eine märchenhafte Erscheinung mit unheimlich starren Augen auf einem braun und weiß gescheckten Fabelwesen, zusammengesetzt aus Pferd, Ziege und Esel, dem Einhorn, durch die hohen, gedrängten Stämme des Waldes, die von dem tiefblauen

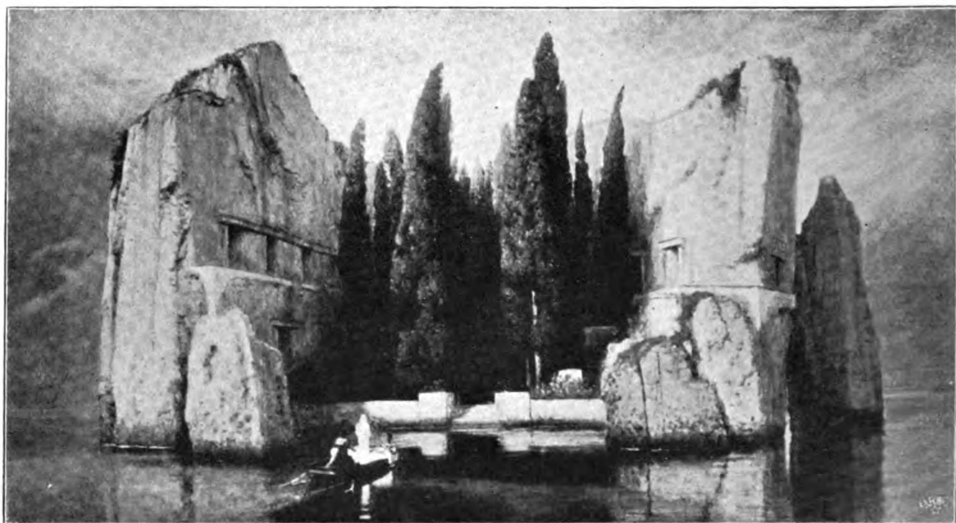



Abb. 95. Arnold Böcklin: Die Toteninsel. Dritte Fassung. 1883.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 98.)


Himmel im Hintergrunde sich abheben. Ringsum herrschen Dämmerung und tiefes Schweigen. Wer hat in der Einsamkeit und Stille nicht das Herz zuweilen furchtsam und beklommen schlagen gefühlt? Lauert nicht hinter jedem Baum, unter dem Steine, im Grase, am Wege versteckt Gefahr? Ein leises Geräusch, verursacht durch das Knistern der Zweige, durch das Rascheln einer Eidechse, eines Eichhörnchens, das behend den Stamm hinanspringt, erschreckt uns, und die aufgeregte Phantasie sieht auf einmal eine Spukgestalt vor sich auftauchen; die Verkörperung des hörbaren Schweigens wird sichtbar, um im nächsten Augenblick zu verschwinden.

Ein kühnes Wagnis war es, eine eingebildete Vorstellung plastisch ins Leben zu rufen. Man hat ob solcher Wesen Böcklin einen Romantiker oder Neuromantiker gescholten. Aber welcher Unterschied zwischen ihm und Moritz von Schwind! Dieser illustrierte die vorhandenen Märchen, schuf bildliche Übersetzungen; Böcklin geht über ihn hinaus, indem er die Motive für eine Ballade selbst darstellte. Der Zauber des Werkes liegt darin, daß jene geheimnisvolle Stimmung eines künstlerischen Erlebnisses sich selbst auf den überträgt, dem es ein ungelöstes Rätsel blieb.

Eine überwältigende Gewalt geht von ihm und anderen aus. Wer könnte je seine Meerbilder mit den sich herumtollenden, jauchzenden, brüllenden oder behaglich sich streckenden und sehnsüchtig schmachtenden Najaden, Froschmenschen, Robben vergessen, die Familie der natürlichen Kinder des großen Pan (Abb. 91 und 93). Alle Lebewesen der See haben für sie Modell gestanden, man glaubt, die graue Vorzeit steige in ihrer gigantischen Größe auf, um das Drama vom ewigen Leben des Meeres zu spielen.

Welch einen Sturm der Gefühle ruft der Anblick der weiten See in uns wach! Sie ist ein Ungeheuer, das uns das Fürchten lehrt, selbst wenn heiterer blauer Himmel über der helleuchtenden Flut liegt, es brüllt uns an, daß wir die Ohnmacht unseres Zwergentums, unser Fliegendasein fühlen, es schlägt uns eine Welle ins Gesicht und froh jauchzend wie über ein morsches Stück Treibholz springt sie über den Erschlagenen dahin. Und doch, welche Lust, dem Meere in die Augen zu schauen, sich mit seinen Kräften zu messen! Kampfesstimmung lebt in Böcklins Bildern.


Abb. 96. Arnold Böcklin: Schweigen im Walde.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 99.)


Diese geheimnisvollen Kräfte nehmen Gestalt an, werden sichtbar. Bald stürzen und tummeln sich brüllende Kentauren mit Menschen als „Spiel der Wellen" durcheinander, bald schaut eine „Najade" mit unergründlichen Augen über die See, als kündet sie „Sturm", oder „Triton und Nereide" erfreuen sich am Rauschen der Wogen der unendlichen See. Durch einen geschickten Aufbau der Gestalten gibt Böcklin Illusionen des unermeßlichen Raumes. Auf einem Felsenriff, mitten im Meer, liegt ausgestreckt eine Nereide mit einem lebensprühenden Leib und rätselhaft glutvollen Augen, neben ihr sitzt ihr Buhle, ein Triton, und bläst auf einer Muschel die Melodie der gegen die Felsen klatschenden Wogen. Das Weib spielt mit einer sich an dem Felsen emporreckenden schwarz-grün gefleckten Seeschlange. Der in starrer Verkürzung gezeichnete Körper führt in die Tiefe des Bildes hinein, der

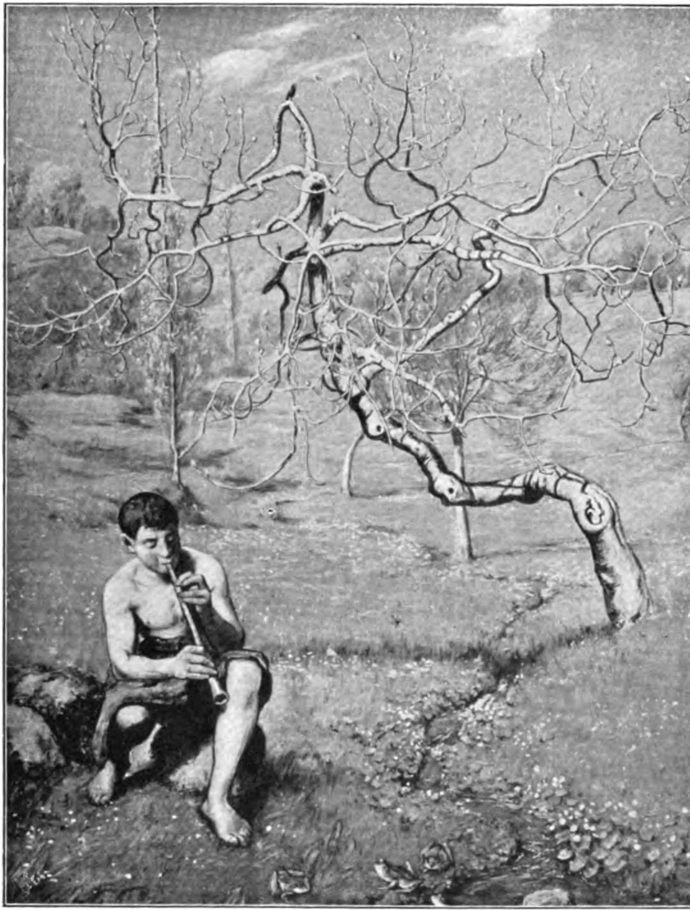


Abb. 97. Hans Thoma: Frühlingskonzert. (Zu Seite 105.)

neben ihr sitzende Triton bestimmt die Lotrechte und teilt das Bild in zwei Hälften, zugleich scharf den Horizont überschneidend, den eine weiße Schaumlinie der schwarzblauen Wogen weithin aufleuchtend abhebt. Die Gestalten ordnen sich aber auch in der Linienführung in die Diagonalen des Bildes ein. So ist alles für die Raumvorstellung vortrefflich herausgeholt worden, ohne sich aufzudrängen; man muß es eigentlich aufsuchen, um dann freilich auch die großzügig gesehene Stimmung doppelt zu genießen.

In diesen urwüchsigen Gestalten voller Leidenschaft feiert die Naturkraft in ihrer Größe und Gewalt einen Triumph; wie gebrechlich erscheint gegen sie doch der entnervte Mensch unserer Tage. Hat sich der Künstler über unser Pygmäengeschlecht lustig gemacht, weil ihn ein gelindes Grauen vor seiner Entartung überkam und deswegen, selbst ein Riese an Körper und Geist, jene Gestalten als ihm innerlich verwandte Wesen gemalt?

Aus Überdruß an dieser Welt mit ihrer Qual befreite er sich, suchte bei ihnen Genesung und flüchtete in ein Zauberland wie die „Gefilde der Seligen“ (Abb. 94).

Ein weißer Schwan vor mir: so ziehn wir leise
Auf dunkler Flut durch unser Morgengrauen
Und ziehn zur Ferne, wo die Wellenkreise
Dem jungen Tage hoch entgegenblauen.

Und lassen tragen uns und weiter tragen,
Und golden wird der dunkle Wasserbogen,
Bis wir die selige Insel sehen ragen
Im Glanz der Frühe aus den tiefen Wogen.

In diesen Versen Dehmels lebt ein geistig Verwandtes.

Die dunkle Flut des acherontischen Flusses, der aus tiefgeheimnisvoller Felsengrotte herausströmt, umgibt die Insel. Auf seinen Rücken trägt ein kräftiger

Kentaur eine üppige Schöne durch das tiefblaue Wasser zu einem grünen Eilande, wo der Himmel tiefer blaut, die Blumen sonniger blühen und die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt. Meerfrauen necken das Paar, im Schatten schlanker Pappeln kost ein Liebespaar, und höher am Ufer hinauf, auf dem Wiesenplan, tanzen im Morgensonnenschein Paare einen Reigentanz um einen Altar, sorglose Kinder des Glücks!

Wenn uns vor der „Toteninsel" Sehnsucht nach stiller Weltabgeschiedenheit ergreift, so vor den „Gefilden der Seligen" nach einer Welt voll stillen Glückes und Friedens. Es ist nicht ein Gefilde der Seligen, wie es kirchliche Vorstellungen nach dem Tode verheißen, sondern eine Welt, wo die Menschen nichts von Krankheit, Elend und Leid wissen, sondern als glückliche Geschöpfe ihres Gottes leben, dessen Antlitz sie sich rühmen zu tragen. Wie eine Aufforderung klingt es durch dieses Werk: diese Welt zu einem Gefilde der Seligen zu gestalten und sein Leben zu genießen, da man es einmal besitzt. Als Verkünder einer lebenbejahenden Weltanschauung steht Böcklin vor uns. Aus tiefer Sehnsucht unserer Tage, aus Verdruß an dem Widerstreite von Meinungen und dem Lärm und Jammer des Tages ist es geboren — eine Utopie in Farben.

Die Ausdrucksformen dieses Werkes sind geradezu monumental, wie Böcklin überhaupt der berufenste Künstler war, Monumentalgemälde zu schaffen. Aber leider fand sich für ihn kein Mäzen wie für einen Cornelius.

Was dieser Farbendichter auch schuf, ist allzeit groß empfunden. Seine Werke, die infolge ihrer Technik manchem nicht modern erscheinen, sind es zweifellos durch ihren Inhalt und ihre Auffassung von der Natur und dem Menschenleben. Böcklin hat aus dem Gefühlsleben der Zeit heraus die Natur wiederentdeckt und erobert gleich den Naturalisten, hat ihre geheimnisvollen Kräfte

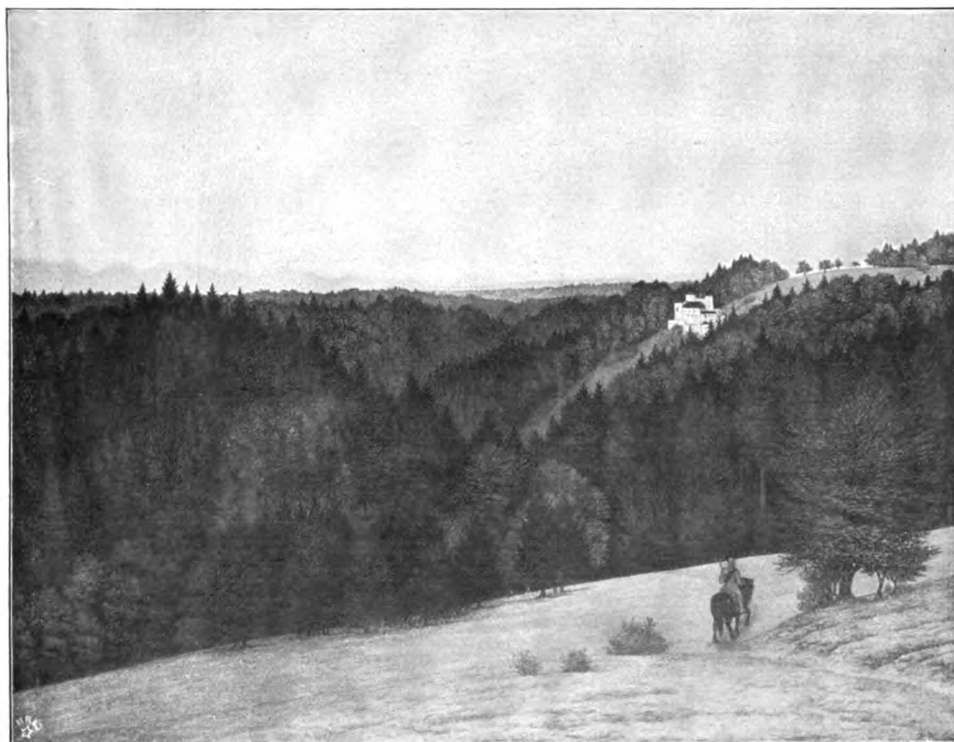


Abb. 98. Karl Haider: Abendlandschaft. (Zu Seite 106.)

ergründet und die Harmonie zwischen ihr und dem Menschen hergestellt. In seiner Kunst hat die monistische Weltanschauung künstlerische Gestalt angenommen. Und wo Böcklin der Menschen Lust und Weh malte, machte er aus einem alltäglichen ein ewiges Erlebnis, offenbarte die genaueste Kenntnis unseres Seelenlebens und gab ihm einen allgemein menschlichen Ausdruck als ein Verkünder der Religion des Herzens. So hat er in der „Pietà" die erhabene Majestät des Todes und die Tragik des Schmerzes verklärt.

Lang ausgestreckt auf einem marmornen, rosengeschmückten Sarg liegt Christus, starr, steif und tot, die Haut schimmert in gelbblauen Tönen. Über ihn hat sich Maria geworfen, deren Gestalt wir unter einem blauen Mantel ahnen, nur die rechte Hand drängt sich hervor und umfaßt noch einmal den Sohn, krampfhaft und zuckend im Schmerz. Darüber öffnet sich der Himmel, und aus der Lichtöffnung schwebt im karmoisinroten Gewande der Bote Gottes hernieder, die Gruppe auf Erden zu segnen. Kleine Genien begleiten ihn, feucht schimmern ihre dunklen Augen, und in den blassen Angesichtern trauert das Mitleid zarter Kinderseelen. Die glutvollen Farben stimmen zu dem poetisch-phantasievollen Inhalt; von dieser Schöpfung gilt ebenso wie von denen Uhdes, daß das wirklich Schöne in der glücklichen Vereinigung von Form und Inhalt zu suchen ist und es dabei gleichgültig bleibt, ob das Werk von der Wirklichkeit oder einer Idee seinen Ausgang nahm.

Böcklin ist in allen seinen Werken Dichter, ja sogar auf dem Gebiete, wo man es am wenigsten vermutet: in der Bildnismalerei. Er schreibt kein Wirklichkeitsbild hin, sondern eine persönliche Auffassung über den Menschen. In seinen Selbstbildnissen lebt das stolze Selbstgefühl einer kraftbewußten Persönlichkeit, die ihre Zeit in die Schranken fordert, aber doch nicht frei ist von Schwermut, die der Kampf mit dem Leben bringt. Etwas Faustnatur und zugleich das Nervöse unserer Tage liest man aus dem Bildnis in der Laube und in dem mit dem Tode, in welchem sich der Künstler in dem Augenblicke dargestellt hat, als ihn die Idee des Todes zu einer malerischen Gedankenschöpfung begeisterte und dieser als leibhaftiger Knochenmann hinter den seinen Einflüsterungen lauschenden Künstler tritt. „Inspiration" könnte man dieses Werk auch betiteln, und damit wären Böcklins dichterische Auffassung und der Stimmungsgehalt des Bildnisses überhaupt gekennzeichnet. Einheitlich zu dieser sind auch die Farben gewählt, um ein verklärtes, geistig höheres Abbild zu geben. Böcklin war einer von den einsamen Menschen, die innere Leidenschaft voller Kraft offenbaren, welche sich mit einem ethischen Pathos in Szene setzt und nach außen wirken will — wie Richard Wagner oder wie Nietzsche. Es ist bismarckisches Heldentum.

Indem der Meister alle Werke aus einer inneren Vorstellung heraus gestaltete, wies er der Ideenmalerei neue Wege wie Menzel den Naturalisten. Die Nachfolger und Mitringer brauchten nur anzubauen. Und obwohl er keine unmittelbaren Schüler hatte, wenn man von Hans Sandreuter, Züricher, Carlo Böcklin, der in seinen Bahnen wandelt, absieht, so bleiben doch fast alle Phantasiekünstler in seinem Bannkreise. Sie haben auf allen Gebieten der Malerei Neues erstrebt, aber niemand hat ihn an Größe und Tiefe der Phantasie erreicht. Er war eben eine universelle, groß und stark in sich ruhende Persönlichkeit. Seine Kunst ist er selbst, darum ist sie so urwüchsig und von so erhabener Größe. Darin liegt denn auch der große Unterschied zwischen ihm und seinen Zeitgenossen.

Hier muß man an Hans von Marées denken. Er verbrachte wie Böcklin sein Leben in Italien und war ein einsamer Mann, der sich mit Formen und Raumproblemen abquälte und in einer Paradieswelt ewige Schönheitsgestalten voller Kraft zum Leben erwecken wollte. Darüber wurde er zum Figurenmaler. Seine Menschen, die streng kanonisch gebildet sind, beleben wie Plastiken seine ernsten, feierlichen Landschaften, die er durch lotrechte und wagerechte Linienführung gliedert, „er beschränkt sich," wie Pidoll sagte, „auch in der



Abb. 99. Hans Thoma: Sommermorgen. 1893.
(Zu Seite 105.)

Landschaft auf ihre einfachsten, immer wiederkehrenden Elemente: natürlicher Erd- und Wiesenboden, Wasserläufe und Wasserflächen, Anhöhen, ferne Berge und Bergzüge, Bäume, Büsche, Waldungen und die Atmosphäre. Das überaus mannigfache reizvolle Spiel dieser einfachen Elemente wollte er aber so verwendet wissen, daß in jedem Bilde ein Gesamteindruck vom Hintergrunde entstehe, als ob man es mit der ganzen Welt zu tun hätte." So war bei ihm alles wohl überlegt. Seine Farben atmen oft eine heiße Glut, und als reiner Maler hat er Böcklin übertroffen.

Die Hoheit der griechischen Gestaltenwelt, die aristokratische Sphäre der venezianischen Welt, die Palette Tizians und Palmas dünkte auch dem dritten im Kreise der Deutsch-Römer, Anselm Feuerbach, als höchstes Vorbild. Auch durch sein Leben zieht sich ein Zug von Mühseligkeit und innerer Qual hindurch, und herb und ernst ist seine Kunst. Im Banne seiner Vorbilder malte er aristokratische, hoheitsvolle Menschen, ausgezeichnet durch Ebenmaß der Formen, wobei er gleich Marées wohl für einen rhythmischen Aufbau der Gestalten besorgt ist. Nebenbei aber hat er auch als Kolorist phantasievoll Natur- und Menschenleben behandelt, wie z. B. in dem „Blumenmädchen" (Kunsthalle in Karlsruhe) und in der „Landschaft in den Bergen von Carrara" oder im „Parisurteil". In Bildnissen, z. B. in dem seiner Mutter im schwarzen Spitzentuch auf den gebleichten Locken, verklären die fein abgetönten Farben alles Stoffliche und erheben es in eine höhere Sphäre. Feuerbach war neben Marées derjenige, der die Grundlagen zu einer deutschen malerischen Monumentalform schuf, wobei ihm die Antike und die Renaissance die Vorbilder gaben.

Hinter beiden ist Hans Thoma bei genaueren Vergleichen zurückgeblieben. Solange die Empfindungswelt, die er aus seiner bäuerlichen Kinderstube mitbrachte, nicht „kultiviert" war, malte er prächtige Bilder, Bauernhäuser, Ziegenherden, den Rheinfall im Sinne Courbets und Leibls. Mit der Bekehrung zum Weltmann wurde er Eklektiker und hielt es mit Böcklin, Holbein und den deutschen Kleinmeistern. Seiner Kunst fehlt die naive Ursprünglichkeit. Indem er der einen Richtung untreu wurde, weil er die Kraft, sie weiter zu entwickeln, nicht fühlte, brachte er für die andere den geheimnisvoll inneren Drang nicht mit. Dieser Zwiespalt schaut denn auch überall durch und führte wohl zu der überwiegend elegischen Stimmung, die seine Seele umfangen hält. Sehnsucht nach stillem Glück, schwärmerisches Träumen, oftmals auf einen religiösen Ton gestimmt, bilden die Grundlage seiner Landschaften mit traumverlorenen Gestalten, den Hirten, die die Flöte blasen, den Bauernburschen, die den stillen Abendsegen eingeigen, dem Wanderer, der in das stille Tal schaut, blumenpflückenden und tanzenden Kindern (Abb. 99). Dem feierlichen Ernst und der Schwermut solcher Landschaften entspricht die kühlere, ruhige Farbenbewegung. Die klassisch-romantische Schule findet in dieser Malerei ihre Fortsetzung. Die Figuren in seinen Landschaften sind oftmals Personifikationen der Naturstimmung oder umgekehrt: die Stimmung des Menschen findet in der Natur einen verwandten Ausdruck. „Jene Typen des Berggreises, des jungen Mädchens, des Geigenspielers, des alten Bauern sind nichts weiter als Personifikationen des Hochgebirges, des Frühlings, der Melancholie, des Herbstes oder der körperlichen Weltabgeschlossenheit."

Ein bezeichnendes Gemälde dieser Art ist sein „Frühlingskonzert", das die Eigenheit der Thomaschen Malweise, die Verbindung von Zeichnung und Farbe und auch den Typus der Thomaschen Hirtenbuben vorzüglich wiedergibt (Abb. 97). Es scheint fast, als ob die Freude an der eigenartigen Bildung des Baumes mit seinem gewundenen, knorrigen Stamme und seinen sich ineinander verzweigenden Ästen das künstlerische Motiv für die Entstehung des Gemäldes gewesen ist, mit solcher Liebe ist der Baum gezeichnet und in seinen Knospen das Frühlingserwachen und in dem Sonnenglanz der Landschaft die Lenzeslust geschildert. Gleich vortrefflich ist der Hirtenbube durchgeführt; es ist kein schönes Gesicht,

in das wir hier blicken, mit diesem müden, träumenden Ausdruck, der nicht recht in all den Sonnenschein und in die Lenzesfreude hineinpassen will. Aber die naive Darstellung des Buben, der, was er in seinem Inneren empfindet, den Tönen anvertraut, ist rührend. Mit schweigendem Ernst entlockt er seiner Schalmei eine sehnsüchtige Frühlingsweise, und aus dem Bache, der die Wiese durchrinnt, kommen die Frösche an das Ufer herauf, lauschen im Frühlingsahnen dem Konzert des Hirtenknaben und dem Liede des auf dem höchsten Zweige des Baumes tirilierenden Vögleins, bis sie selbst, von dem Sang und Klange berückt, wohl gar einstimmen, den Frühling melodisch zu begrüßen.

Thoma ist ohne Böcklin nicht denkbar, in vielen Bildern wie „Charon", „Goldene Zeit", „Flora", „Einsamer Ritt" hat der große Schweizer Maler zweifellos Pate gestanden. Neben ihm erscheint er klein, seiner Kunst fehlen Kraft und Ursprünglichkeit. Aus einer Deutschtümelei, die oft die Dinge recht äußerlich wertet und heute leider wie eine Krankheit um sich greift, ist er in mancher Beziehung überschätzt worden.

Ein ihm verwandter und seinerseits wieder stark beeinflußter Künstler, der sich zudem auch den älteren deutschen Meistern angeschlossen hat, war Karl Haider, denn auch in seinen Landschaften lebt eine stille Sehnsucht und Weltabgeschiedenheit (Abb. 98). Nicht das grelle Licht des Tages und die Natur in ihrer nackten Wirklichkeit, sondern die Dämmerung, die Einsamkeit, in der die Sinne Einkehr halten und sich loslösen von der Fülle der Eindrücke und den Qualen des Tages, regen ihn an. In den schweigenden Schatten des Abends lebt die Stimmung, die die Seele gefangenhält. Diese Landschaften, die ohne literarischen Inhalt für sich bestehen, sind genau durchgezeichnet, nichts ist vergessen, und peinlich sind alle Einzelheiten wiedergegeben worden. Die Komposition ist stets innerlich abgerundet und baut sich aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund auf. Wo er in sie Figuren setzte, erweisen sich diese als überflüssig, geradezu unorganisch, da die Landschaft ihr Eigenleben hat.

In den Kreis der Träumer gehört weiter der Landschafter Edmund Steppes, den die Freude an den Formen der heimatlichen Hochebene, die unter der klaren Luft aufleuchten, zu koloristisch feingestimmten Landschaften anregte. Die Zeichnung drängt sich bei ihm nicht vor, sondern sie tritt hinter die Farbe zurück, welche die Form verhüllt. Dieser Maler hat die Impressionisten befehdet und ein Büchlein über die deutsche Malerei geschrieben, in dem er klagt, daß die jüngeren Künstler nur das Sehen in einer bestimmten Art unter bestimmten Bedingungen erlernen. „Das Lichtproblem ist aber nur ein Teil der malerischen Darstellung", darum will er Licht und Farben nicht zerlegen, sondern beide zu einem harmonischen Ganzen zusammenfassen.

In dieser Vorliebe für die ältere Kunst, die sich von der modernen Technik mit Bewußtsein abwandte und der Zeichnung und Form huldigte, begegneten sich dann noch so liebenswürdige, zarte und empfindsame Naturen wie Wilhelm Steinhausen (Abb. 103), Georg Barlösius, Matthäus Schiestl, die ihre Kunst oft auch in den Dienst der Lithographie gestellt haben. Namentlich Steinhausen hat eine große Gemeinde gefunden.

Als Malerdichter, der eigene Wege ging, hat sich Hermann Hendrich einen ehrenvollen Platz gesichert. Auf seinen Wanderungen durch das Riesengebirge fand er eine Fülle von Motiven, die er dichterisch zu Farbenakkorden abstimmte. Von literarischen Gedankengängen hält er sich zumeist frei, und wo er sich, durch Goethe oder Richard Wagner angeregt, zu ihnen bequemte, wurde er nicht zum Illustrator, sondern malte musikalische Stimmungsgemälde. Farbentöne werden zu einer bunten Welt, die Formen annimmt. Die Natur lüftet ihren Schleier, ihr unsichtbares Leben spricht aus menschenähnlichen Geschöpfen zu uns. Wirklichkeit und Traumwelt vereinigen sich. In Landschaftszyklen hat Hendrich als einer der ersten eine Tempelkunst ins Leben rufen wollen, indem

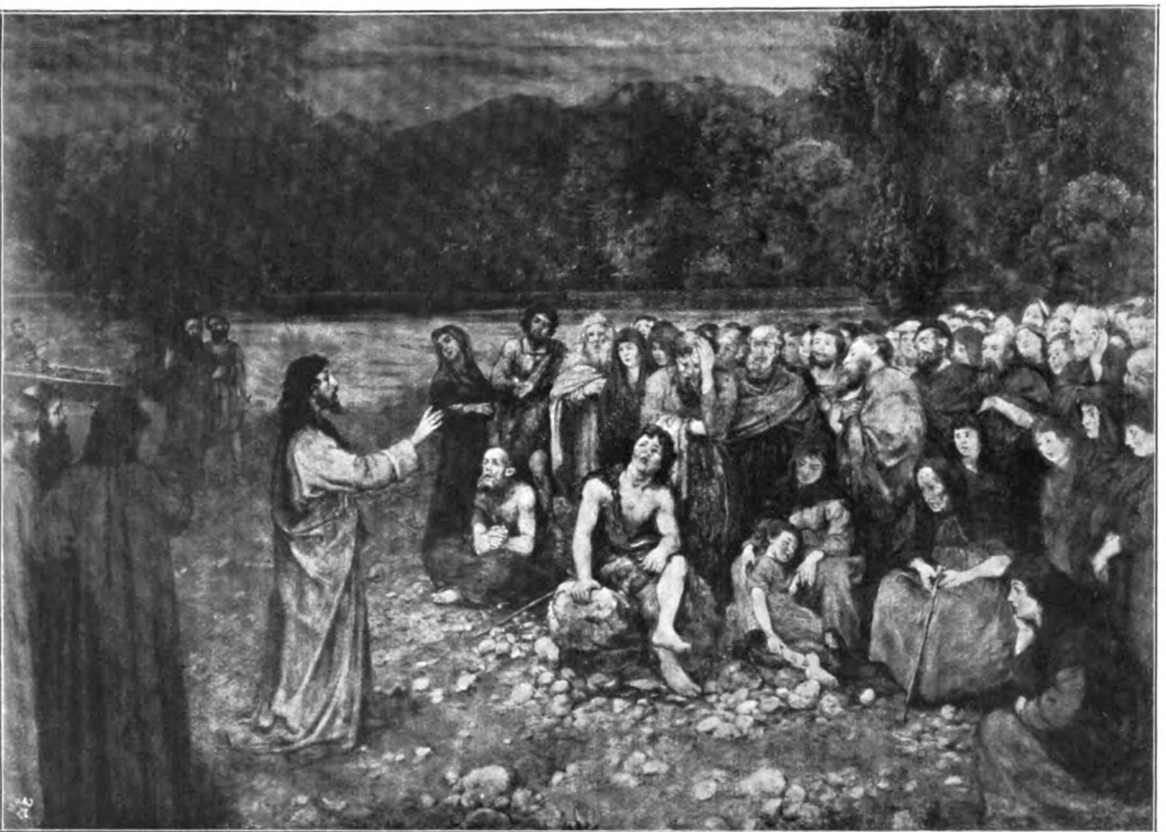


Abb. 100. Hans Thoma: Am See Genezareth. 1877. (Zu Seite 112.)

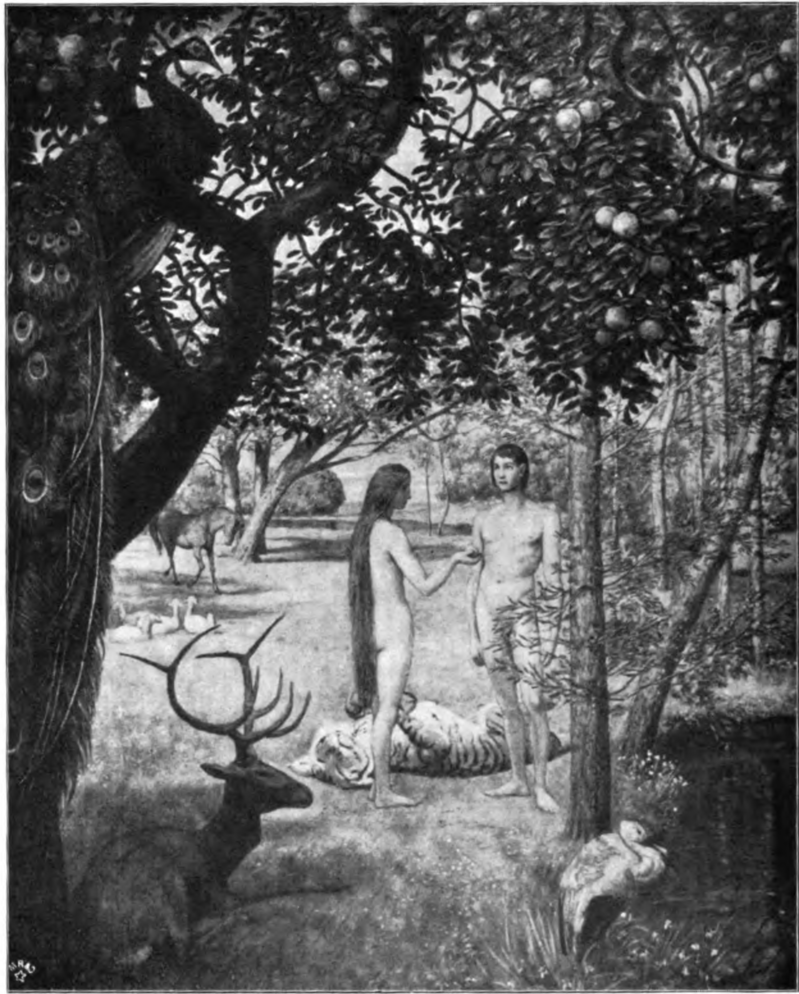


Abb. 101. Hans Thoma: Paradies. (Zu Seite 113.)

er im Harz, im Riesengebirge und am Rhein bei Königswinter Andachtsstätten errichtete. Der Einschlag Böcklins ist bei Hendrich gering, er schafft phantasievolle Farbenimpressionen. Man wird es später erkennen, wie dieser Künstler, der einsam ohne Lärm seinen Weg ging, an Ursprünglichkeit Thoma überlegen war. In seiner Kunst lebt wie in der Böcklins der ganze Mensch mit seinem Temperament, in dem Leidenschaft und Weichheit, lodernder Zorn mit Gutmütigkeit fortwährend kämpfen. Seine reifen Werke, zumal aus seiner letzten Zeit, so Bilder aus der „Nibelungenhalle“ wie „Rheingold“, „Walkürensturm“, „Schlafende Brünhilde“ (Abb. 102) sind als Stimmungslandschaften eigene Schöpfungen ohne jede Entlehnung. Ihn als Wagnermaler zu bezeichnen, ist ganz äußerlich und grundfalsch; er ließ sich, wie wohl mancher Künstler, von ihm anregen und zu dem alten Sagen- und Gedankenkreis führen, wurde aber nicht wie der geistreiche und tüchtige Könner Franz Stassen zu einem Illustrator, sondern dichtete Hymnen an den ewigen Geist der Natur, der sich in der Wetterwolke wie in der Mondnacht, bei Sonnenaufgang wie beim Verdämmern des



Abb. 102. Hermann Hendrich: Schlafende Brünhilde.
Copyright Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 106.)

Tages offenbart. So sehen wir in der „Brünhilde“ eine großzügige Gebirgslandschaft. „Klar leuchtet der Himmel über den Bergen. In stiller Feierlichkeit geht die Natur zur Ruhe. Die untergehende Sonne wirft ein purpurnes Kleid über die Häupter der Felsen, während aus der Tiefe vom Tale her an den dunkelgrünen Hängen langsam die Nacht herankriecht. Die Linien des Kammes schließen sich enger zur Linienführung zusammen, und allmählich entdeckt unser Auge eine schlafende, zu Stein erstarrte Riesin. Ein ergreifendes Abschiednehmen liegt über sie hingebreitet. Es zittert und flimmert in goldigen Tönen die Luft, schmeichlerisch umkost sie die Schlafende, als wollte der Tag, als wollte die Sonne sie nimmer lassen. Ein Ausschnitt aus der großen Natur — daß wir sinnend verweilen.“ (Vergl. des Verfassers 1913 erschienene Erläuterungen zur „Nibelungenhalle“.)

Hendrich hat, wie wir ähnliches bei Böcklin finden, das Motiv für den Mythus gemalt, aber ohne ins Literarische zu gehen und ohne Pathos in einer geradezu ergreifenden Einfachheit. Es ist dies eine der bedeutendsten Arbeiten des Malerdichters. Man braucht bei aller Anerkennung für Eigenarten gegen den mangelnden Sinn für die Zeichnung, den menschlichen Körper und das skizzenhaft Geniale nicht blind zu sein — aber es ist keine dem Verstand abgerungene, sondern eine aus der Seele quellende religiöse Kunst, ein geistiger Impressionismus.

Von Böcklin hingegen beeinflußt, doch nicht ohne starke Eigenwerte sind die Landschaften Franz von Stucks, der die Auffassung der Landschaft, die Gestaltenwelt, die erotischen Leidenschaften, die frei von allen Schranken nur genießen wollen, übernommen, aber ins Pathetische, Theatralische und Dekorative gesteigert hat.

Auch Max Klinger (Abb. 105) ist von Böcklin, aber noch mehr von Marées, Feuerbach und den Franzosen, so namentlich durch die Farben- und Lichtstudien



Abb. 103. Wilhelm Steinhausen: Der Gang nach Emmaus. 1875. (Zu Seite 106.)





Abb. 104. Julius Exter: Karfreitag. (Zu Seite 118.)

Besnards beeinflußt worden. Man hat ihn getadelt, daß er für die Farbe keine Empfindung besitze — es sei die Berechtigung hierzu dahingestellt — aber sicherlich sind seine Landschaften von einer stillen Größe und ernsten Feierlichkeit, und erscheinen als Verkörperung seelischer Stimmungen.

Ohne Zweifel löst sich die Landschaft der Neuidealisten genau wie die der Naturalisten vom Hintergrunde der naturwissenschaftlichen Weltbetrachtung ab, jedoch im Gegensatz zu diesem nicht im aristotelischen (materialistischen), sondern im platonischen (idealistischen) Sinn.

⊠ ⊠ ⊠

Damit ist aber auch der Geist der gesamten Richtung für alle ihre Einzelgebiete festgelegt. Für die religiösen Themen hatte Böcklin bestimmend gewirkt. Seine „Pietà" war keine Herausforderung der Kirche, denn der Glaube an das Wunderbare und Übernatürliche war gewahrt geblieben.

Darin folgt ihm nun auch Hans Thoma, der biblische Stoffe ohne Pathos behandelt — auch hier keine Kunst aus Eigenem. In der „Predigt am See




Abb. 105. Max Klinger: Sommerglück.
Original im Besitz der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 109.)




Genezareth" aus dem Jahre 1877 ist die Darstellung mehr im kirchlichen Sinne gehalten (Abb. 100). Christus ist die verklärte Lichtgestalt, äußerlich wie innerlich von der Volksmenge getrennt. Ein Prophet aus einer anderen Welt, umstrahlt vom Heiligenschein, verkündet er der versammelten Menge seine Lehre. Viele Einzelheiten sind konventionell, die Zuhörer in der vordersten Reihe, vor allen der Hirtenbube, die Mutter mit dem Kinde, vielleicht die Großmutter — ein Werk, das wohl auch heute noch den Geschmack der kirchlich gesinnten Gemüter befriedigt, zumal die Abenddämmerung in

Abb. 106. Hugo Freiherr von Habermann: Vor dem Ball. (Zu Seite 84.)

ihren blau-grünen Tönen und die Purpurfarben der untergehenden Sonne über dem Wald eine feine Stimmung hineintragen. Mit modern-rationalistischem Empfinden hat dieses Werk nichts zu tun. Die Welt des Friedens, das Glück einer untergegangenen Zeit, als die Götter den Menschen nahten, ist hier im frommen Glauben an das Wunderbare gemalt worden. Thoma hat später diese weltabgeschiedene Stimmung immer wieder gemalt, nur wurde er sonniger, heller

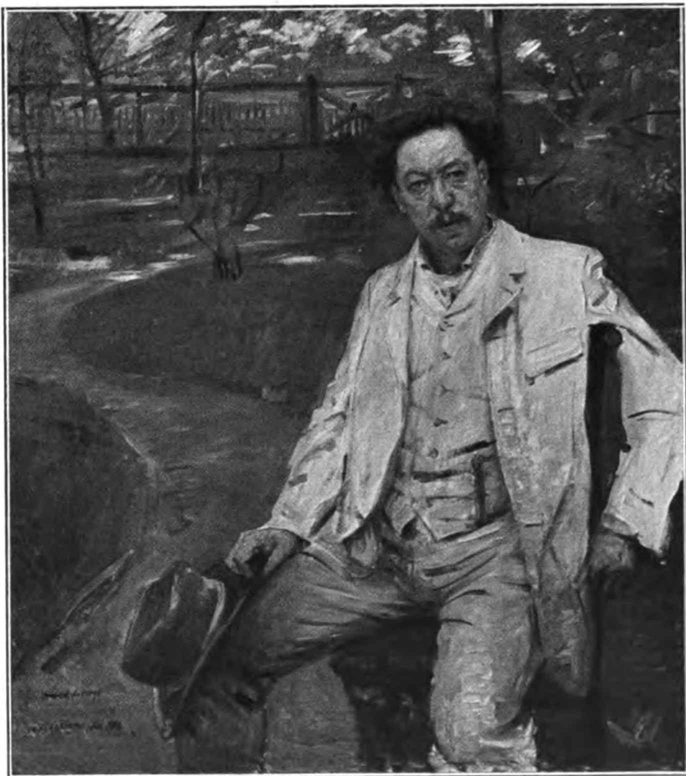


Abb. 107. Lovis Corinth: Bildnis des Pianisten Konrad Ansorge. Im Besitz der Sezessionsgalerie in München. (Zu Seite 82.)



 Abb. 108. Franz von Stuck: Pietà.
Photographieverlag von Dr. E. Albert & Co., München. (Zu Seite 115.) 

und die Farben verloren ihre Schwere. In diesen Bildern haben sich Zeichnung und Farbe zu einem seltenen Wohlklang verbunden, wie in dem „Paradies" vom Jahre 1901 (Abb. 101). Man wird an Brueghel erinnert und freut sich des sicheren Könnens des Künstlers als Landschafter, Tiermaler und Menschenbildner. Mit der Liebe eines Kleinmeisters ist alles gezeichnet, scharf der Umriß der einzelnen Gegenstände betont, in der Modellierung der Baumstämme, der Tiere und vor allen der Menschen. Der Farbenglanz dieses Bildes gehört zu den schönsten Thomas und ist prächtig in den Gegensätzen: das dunkle Grün des Apfelbaumes und die satten Farben der buntschillernden Pfauenfedern heben sich von dem zarttönigen, blauen Himmel, der klaren Fernsicht und dem hellen Grün der Wiese ab. Es lebt die paradiesisch reine Stimmung darin. In Unschuld befangen ist auch noch das erste Menschenpaar. Nicht wie in der Verführung Stucks ist hier der sinnliche Reiz betont worden, sondern Eva ist mit dem Zauber der Keuschheit umkleidet. Adam schaut sie scheu an wie ein Knabe. Ein Märchenzauber, ein Ahnen der Zukunft geht durch die Stimmung des Ganzen. Auch Thoma flüchtet gleich Böcklin aus der sich durch Kämpfe allerart zerreibenden Gegenwart mit ihrer Unruhe und ihrer Nervosität in die paradiesische Vergangenheit. Es ist diese Arbeit eine der glücklichsten des Künstlers, in der sich seine stille, empfindsame Natur offenbart.

Eine Verquickung von Romantik und Wirklichkeit in rein katholischer Auffassung vollzieht sich in Ludwig Exters Triptychon „Karfreitag" (Abb. 104). Das große Mittelbild stellt eine betende Bauerngemeinde auf freiem Felde dar. Die ganze Versammlung bildet einen Ring. Ein Gedanke durchkreist die Knienden, und der Inhalt ihrer inbrünstigen Betrachtung wird in der Mitte sichtbar in dem gekreuzigten Gottmenschen, dessen lichtumflossene Gestalt als himmlische Vision erscheint. In den Flügelbildern umschwebt die Gemeinde der himmlische Chor der Engel, welche sich schmerzvoll an die Brust schlagen und das große Lied der Klage ertönen lassen, Gestalten in zarten, hellfarbigen, glänzenden Gewändern. Die Macht und Kraft des Gebetes zum Kreuze ist mystisch weihevoll verherrlicht worden. Das Werk steht hart an der Grenze, wo Naturalismus und Idealismus sich scheiden, wie wir ähnliches bereits früher bei der Betrachtung von Kellers und Hoeckers Arbeiten kennen gelernt haben.

In das Monumentale, frei von zeitlichem Beiwerk, wollte Franz von Stuck die religiöse Malerei erheben. Daher hat er das traditionelle kirchliche Gewand



Abb. 109. Max Klinger: Pietà. 1890.
Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 115.)

beibehalten. In der „Pietà“ will er die Majestät des Todes mit der Tragik des Schmerzes versöhnen (Abb. 108). Die feierliche Ruhe des todesstarren Körpers und die vor Schmerz zur starren Säule gewordene Maria bilden einen ergreifenden Gegensatz. Der Aufbau der Komposition ist wohlberechnet, die vertikale und die horizontale Linie der beiden Figuren schneiden sich im Verhältnis des goldenen Schnittes und stehen im harmonischen Gleichgewicht. Das Werk enthält kein Beiwerk, es ist von einer Einfachheit, die man in der modernen Kunst sonst vergeblich sucht. Darin aber liegt die monumentale Feierlichkeit begründet. Wie stets so suchte Stuck auch in diesem Werke den einfachsten und erhabensten Ausdruck für eine innere Idee, für welche er zuerst die Form fand, um diese dann wie Böcklin durch die Farben zum Leben zu erwecken.

In verwandten Gedankengängen bewegt sich Max Klingers „Pietà“, ein Werk, das ich nicht gerade für eine der glücklichsten Schöpfungen des Künstlers halte (Abb. 109). Die Komposition ist einfach und klar, die Tragik des Schmerzes ist in den Gestalten der Maria und Jesu charakterisiert. Maria erscheint als die still Leidende, ihre Gesichtszüge zeigen einen versteinerten Gesichtsausdruck — sie gleicht der Niobe. Johannes ist wie ein Prediger aufgefaßt, stille Zuversicht und trostspendende Liebe liegen in seinen ernsten Zügen. Mit größter Kunst sind die Hände zur Charakteristik benutzt. Wie Johannes die Hand der Maria ergreift und die seine tröstend auf die ihrige legt — das ist stille, aufrichtige Teilnahme, Trost und Beistand. Die Hände sind der Brennpunkt der gemeinsamen Gefühle. Aber wieviel Vorzüge von seltener Schönheit man auch entdeckt, das ganze Werk läßt kalt. Es erscheint mehr als ein Ergebnis grübelnden Verstandes denn ursprünglicher Empfindung, im Gegensatz zu Böcklins „Pietà“, und die kalten Farben, zumal die gelbbraune Haut Christi, erfüllen nicht gerade mit Wärme. Für den religiösen Vortrag aber gibt es meiner Ansicht nach nur eine Wahl, entweder Uhde oder Böcklin, wenn man nicht



Abb. 110. Karl Walser: Die Zwölf Apostel-Kirche in Berlin.
(Zu Seite 50.)

etwa dem neutralen Gedankenkreise der Beuroner katholischen Malerschule mit ihren archaisierenden Gedankengängen das Wort reden will.

So fremd die religiösen Bilder der Naturalisten denen der Idealisten rein äußerlich betrachtet gegenüberzustehen scheinen, so innerlich sind sie verwandt: sie sind der Ausdruck einer leidenden, Trost suchenden und hoffenden Menschheit.

Aus der Idee heraus das Porträt zu gestalten, es zum Träger bestimmter Vorstellungen und Empfindungen zu erheben, war in der Kunst der alten Meister, wie wir sahen, recht üblich.

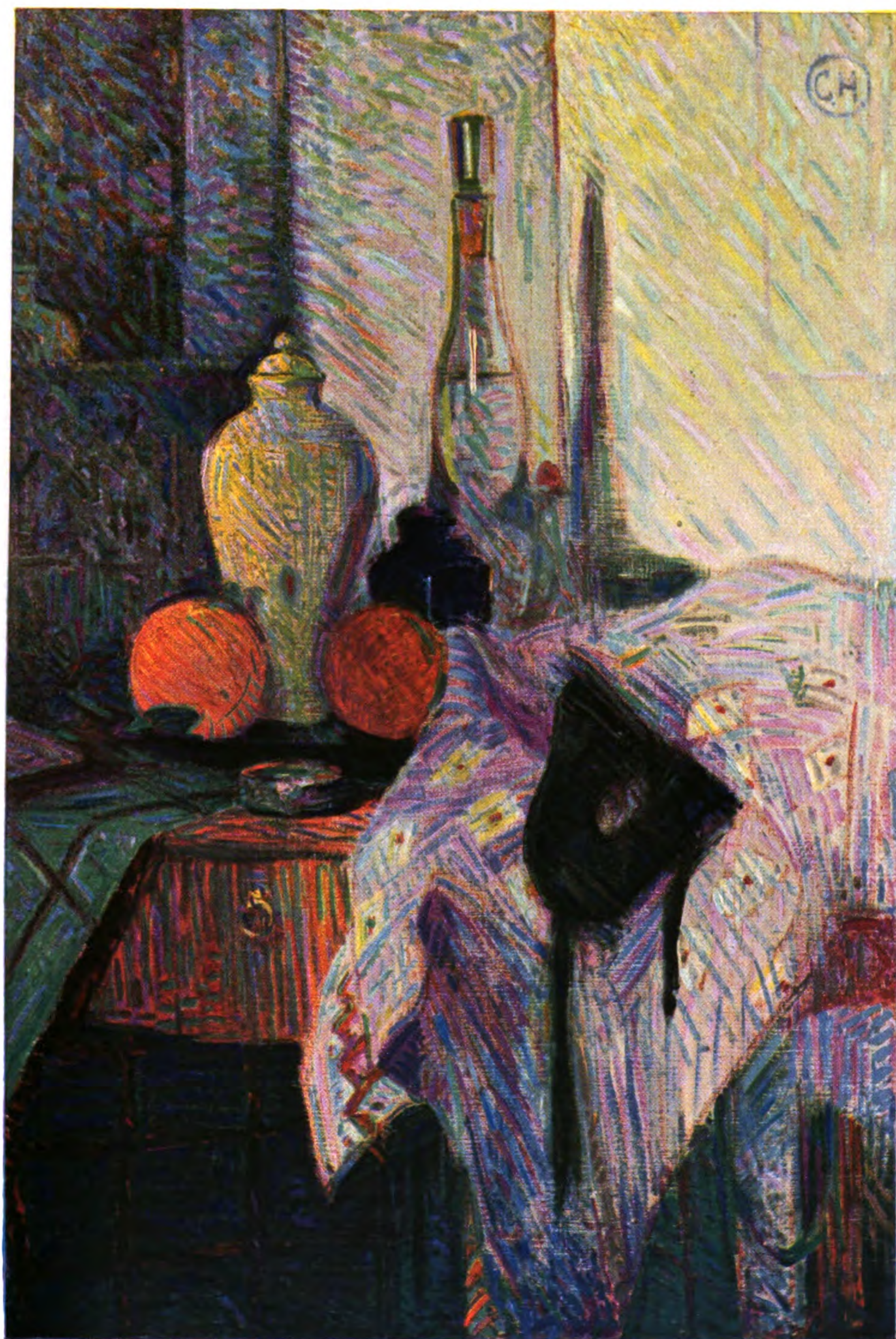


Abb. 111. Kurt Herrmann: Stilleben. (Zu Seite 89.)

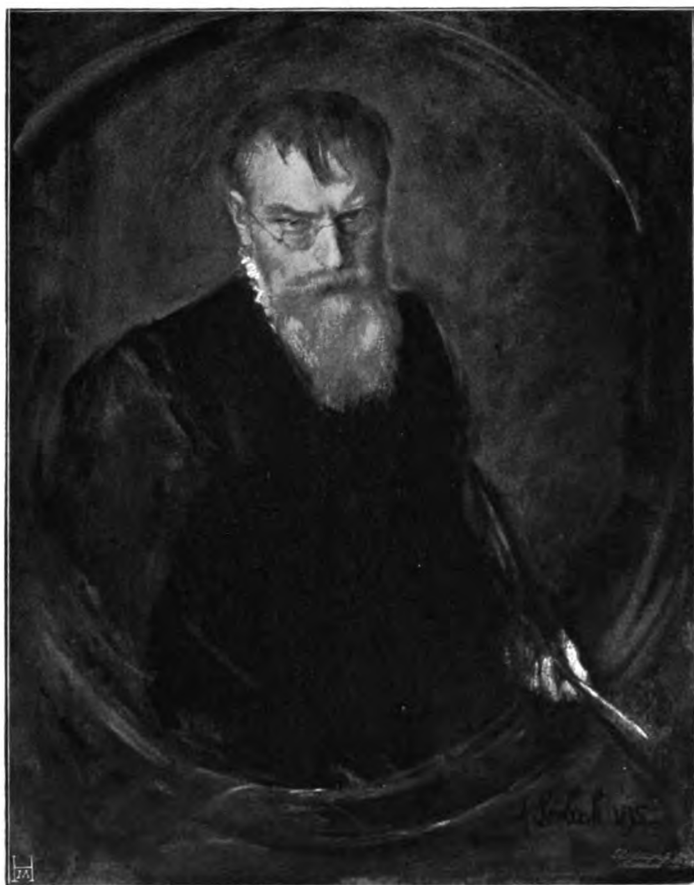


Abb. 112. Franz von Lenbach: Selbstbildnis.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)

Unter den Klassizisten wollte Anselm Feuerbach stets das Ethische und menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm es sich bewegt. Diese Auffassung haben sich die Neuidealisten zu eigen gemacht.

Franz von Lenbach, auf diesem Gebiete der Führer, hat den Menschen nie als farbige Erscheinung, im Sinne der Freilichtmaler gemalt. Seine Technik geht eher von der Zeichnung als von der Farbe aus (Abb. 112, 113). „Bei Lenbach sehen wir, daß sich die Ausarbeitung auf der Leinwand auf die Augen beschränkt, während alles andre nur in impressionistischer Technik skizzenhaft, aber meisterhaft behandelt ist.“ Trotzdem ist er weit vom Impressionismus der Naturalisten entfernt, steht vielmehr den alten Meistern Velasquez, Rembrandt näher, ist ihnen oft nahe gekommen, eine kongeniale Natur. Das Kolorit ist nicht allzu glänzend, da er braun in braun malte, um alles Licht im Kopfe zu sammeln und damit zugleich das Leben zu konzentrieren. Vornehmheit und Eleganz liebt er in Frauenbildnissen, aber sie werden unpersönlich und zeigen eine große Familienähnlichkeit. Das Moderne liegt bei ihm in der Auffassung.

Nicht um rein sachliche Wiedergabe ist es Lenbach zu tun gewesen, wie sehr er sich auch bemühte, ein lebenswahres Bild, sogar unter Zuhilfenahme von Photographien, zu geben, sondern sein persönliches Empfinden, die Vorstellung, die er von dem Darzustellenden hat, ist bestimmend. Wenn er den Fürsten Bismarck oder Kaiser Wilhelm I. malt, so gibt er seine geschichtliche Auffassung. Wilhelm I. ist der alte Kaiser, der ruhig in seinem Stuhle sitzt, gebeugt von der Fülle der Jahre, der sich mit dem Haupte umwendet und nachdenklich in das Leere schaut, ein überlegender und vorsichtig erwägender alter Herr, nicht heldenmäßig, sondern eher etwas müde, wie voll Sehnsucht nach Frieden und Ruhe nach den aufreibenden Kämpfen des Lebens.

Der Held voll jugendlicher Spannkraft ist für den Künstler Bismarck. Seine Bildnisse sind psychologisch gewiß lehrreich, aber durchaus nicht alle gleichwertig.

Das beste, vom Jahre 1892, besitzt wohl das Leipziger Museum, ein anderes (1894), den Fürsten im Schlapphute darstellend, Graf Henckel von Donnersmarck (Abb. 113). In dieser Auffassung lebt Bismarck vielleicht zukünftigen Geschlechtern im Gedächtnis. In der Wiedergabe des alten Recken mit dem unbezwinglichen Ernst, dem unbeugsamen Willen, dem ehernen Kopf, den leuchtenden Augen, die Ehrfurcht abringen, ja abtrotzen, konnte menschliche Größe nicht besser gegeben werden. Das ist eine geschlossene, in sich gefestigte Persönlichkeit, die Verkörperung des Heldenmäßigen. Gerade dieses ist um so bewundernswerter, weil Lenbach hier auf die äußeren Attribute des Helden wie Stahlpanzer, Helm und Schwert verzichtet hat.



Abb. 113. Franz von Lenbach: Bismarck.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 119.)

Wie das Religiöse nicht in den Äußerlichkeiten des Kirchenbildes gesucht werden muß, ebensowenig in Beiwerk das Heldenmäßige. Man muß ein Held sein, und dann ist das Kostüm gleichgültig — vor allen Dingen aber muß man ihn malen können! Gewiß, Lenbach hat von den Alten gelernt. Der Kopf als Summe des Ganzen und die Hände sind erhellt, und alles Licht ist ringsherum abgeblendet. Der breitkrempige Hut bildet eine wohlerwogene Einrahmung, und die weiße Halsbinde in dem dreieckigen Ausschnitte des Rockes vermittelt geschickt den Übergang vom tiefsten Schwarz zu den gelblichen Tönen des Gesichts. Die Hände, welche so fest auf dem Griffe des Stockes liegen, unterbrechen wohltuend die schwarze Masse des Kleides.

Lenbachs beste Modelle sind fast immer geistig bedeutende Persönlichkeiten gewesen, zumeist im vorgerückteren Alter, in dem die Gedankenarbeit tiefe Furchen in das Gesicht eingegraben hatte, Männer, von denen zu hören, deren Bild vor Augen zu haben, die Nachwelt allezeit bemüht sein wird. So hat er



Abb. 114. Leo Samberger: Studienkopf in Rot. (Zu Seite 122.)



Abb. 115. Albert von Keller: Bildnis. 1874. (Zu Seite 70.)
Im Besitz des Herrn O. Loichinger in Prien am Chiemsee.



Abb. 116. Hans Thoma: Selbstbildnis.
Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M. (Zu Seite 122.)

denn mit der Mehrzahl seiner Porträts, wie denen Wilhelms I., Bismarcks, Moltkes, Leos XIII., vieler Künstler und Gelehrten gleichzeitig ein Stück Zeitgeschichte geschrieben in seiner aus der Zeit geborenen Auffassung. Die Zeitgenossen, die Lenbach malte, zeigen etwas von dem Forschergeiste des Menschen unserer Tage in seiner leidenschaftlichen Energie; es sind keine Menschen, die ein „otium cum dignitate“ genießen, sondern solche, die sich in ihrer Arbeit verzehren und aufreiben. Etwas von der eigenen Natur des Künstlers lebt in all diesen Gemälden, und so erfüllt sie, trotz ihrer altertümlichen Technik, dennoch modernes Gefühls- und Geistesleben. Nicht der Mensch mit allen Zufälligkeiten im Raume ist von ihm dargestellt worden, sondern im Gegensatz, losgelöst von diesem, als eine psychologische Studie.

Darin ist Lenbach sein Schüler Leo Samberger gefolgt, der in seinen Porträts greifbares Leben schildert und mit Vorliebe das Bildnis loslöst von der Außenwelt, an die nichts mehr erinnert (Abb. 114). Mit breiter und sicherer Pinselführung setzt er seine Modelle blitzschnell ins Bild. Ein Schöpferakt, ein Werde, und aus dem Nichts tritt sprühendes Leben dem Beschauer entgegen. Der willensstarke, energievolle Mann, das leidenschaftlich nach einem Sichausleben verlangende Weib, das Unruhige und Nervöse ist sein Thema. Wenngleich seine dunkelbraune und schwärzliche Gesamtstimmung, sein Helldunkel nicht frei von Angewohnheiten ist, läßt er doch die Gesichter hell und farbig herausleuchten, wozu noch bald dieser und jener kleine farbig grelle Schmuck kommt.

Neben eine solche willkürlich subjektive tritt eine tiefinnerlich gemütvolle Auffassung, die das Bildnis mehr als Stilleben behandelt, wie es Hans Thoma liebt, über dessen ehrlich gezeichnete Köpfe sich ein schwermütig stiller Ton ausbreitet (Abb. 116). Lebendigkeit oder gar dramatische Leidenschaft bleiben dabei ausgeschlossen, die formale Durchmodellierung steht obenan. Das Ganze soll den Beschauer in nachdenkliche Betrachtung versetzen; und daß es als Schmuckstück für die Wand gedacht ist, verraten dekorative Zutaten am Rahmen, die den Bildgedanken gelegentlich hineintragen.

Gleiche Eigenschaften finden sich in Franz von Stucks Arbeiten, nur ist seine Farbe von glühenderer Leuchtkraft, und die Neigung, bei der Verwendung einer antikisierenden Flächenbehandlung die Form auf einfache Linien zurückzuführen,

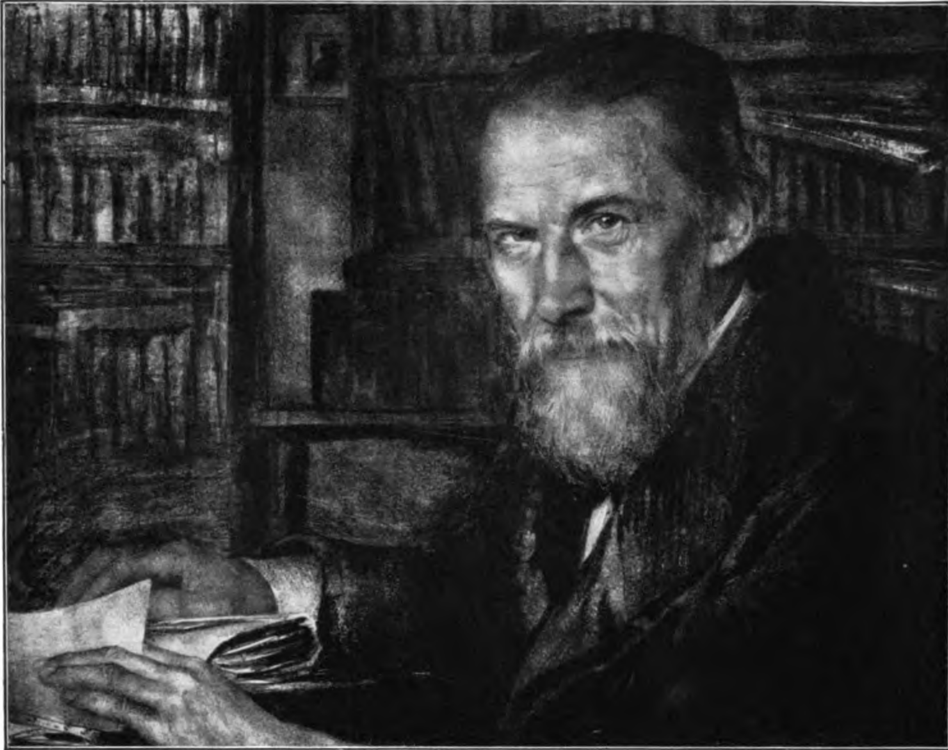


Abb. 117. Hanns Fechner: Wilhelm Raabe.
Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 123.)

steigert die ornamentale Wirkung. Darüber gehen die Ähnlichkeit und das Bild selbst verloren, es wird zum Raumschmuck, bei dem der Prunkrahmen und die klingenden Farben die Hauptsache sind. Auch Friedrich August von Kaulbach hat als unermüdlicher Verehrer namentlich der Frauenschönheit solche prunkvollen Stücke gemalt.

Zwischen dieser subjektiven und von Manierismus nicht freien Auffassung muten Bildnisse von Kurt Stoeving, Oskar Zwintscher geradezu ehrlich und solid an, sie sind altmeisterlich unter Berücksichtigung von Linien und Formen gemalt, ohne dabei süßlich und nur unterhaltend zu sein. Sie sollen getreu die Persönlichkeit in einer bestimmten Note überliefern. In diesem Sinne sagt der hier erwähnenswerte Hanns Fechner, der nach seiner Erblindung so liebenswürdig über die Menschen und Werke der achtziger und neunziger Jahre plaudert, von seinem Raabebildnis: „Hätten wir Deutschen doch viele solche Männer, deren Namen einfach als Eigenschaftswort gelten kann," und hat damit eine eigene Arbeit selbst zutreffend charakterisiert (Abb. 117). Das Arbeitszimmer Raabes ist ohne Aufdringlichkeit als stiller, wirkender Hintergrund angedeutet. Der Dichter blickt während der Arbeit auf, und zwar nach dem Beschauer, wobei sich das liebenswürdige, gutmütige Wesen, aber auch zugleich das überlegene und spöttische Lächeln, das ihm eigen war, in den feingezeichneten Zügen offenbart. Hier ist weder Genre, noch die malerische Erscheinung im Raume, noch ein gewolltes historisches Dokument oder ein raffiniert instrumentiertes malerisches Erlebnis, sondern nichts anderes als eine ehrliche Charakterschilderung mit solidem Können gegeben.

Von ausschließlich plastischem Empfinden heraus sind prächtige geformte Köpfe von Fritz Boehle, Otto Greiner geschaffen worden, die eben nur durch

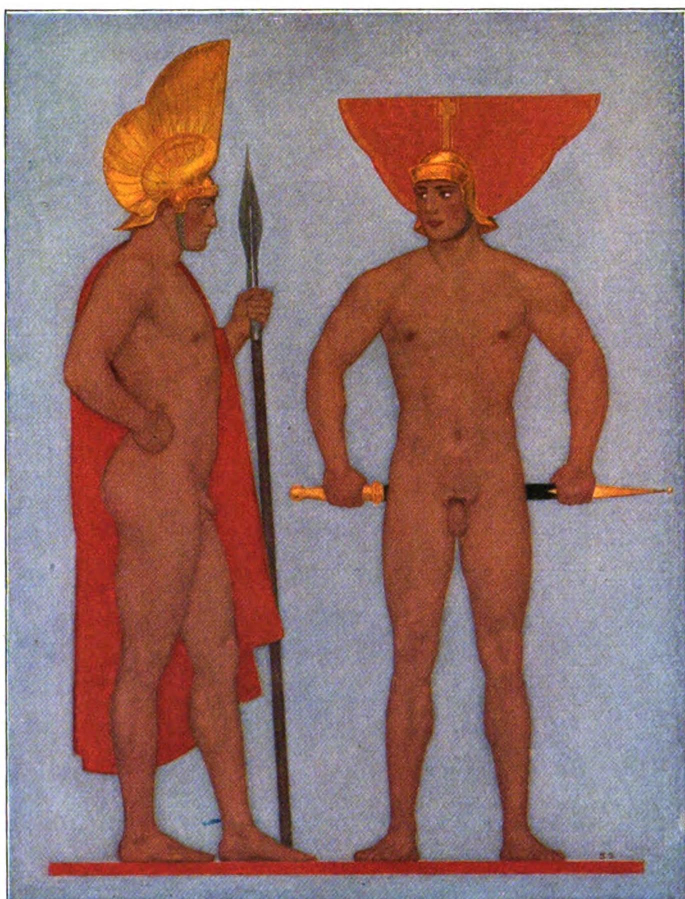


Abb. 118. Sascha Schneider: Krieger. (Zu Seite 136.)

die Form Charakter geben wollen. Dabei hat die Phantasie einen regen Teil an der Darstellung, die allemal von einem höheren Gesichtspunkte ausgeht. Es wird nicht ein photographisches Bild gezeichnet, sondern es werden der Held, der Dichter, der Melancholiker, die Anmut gemalt, und in dieser Eigenschaft gehen die übrigen Charaktereigenschaften auf.

Den größten Triumph feierte der Neuidealismus bei Schöpfungen, die, völlig losgelöst von dieser Welt einen allegorischen, symbolischen Charakter haben.

Auch hierfür war Böcklin wieder das Vorbild. Er hatte für die „Poesie“, das „Drama“, den „Krieg“ zum Teil neue Formen von eigenartiger Kraft und bleibender Gestalt gefunden, neben denen Hans Thomas Nachempfindungen verblassen.

Dagegen hat Franz von Stuck, als Zeichner ein tüchtigerer Könner als Böcklin durch die Form, die den Inhalt mehr plastisch formulierte, kraftvolle Symbole errichtet. Weiter spielt bei ihm die Farbe als malerisches Symbol eine nicht unbedeutende Rolle, wie in dem oft wiederholten Bilde „Die Sünde“. Stuck sucht für sie nach einem möglichst einfachen Formenausdruck. Alles, was unsere Vorstellung mit dem Begriff verbindet: das Dämonische, Geheimnisvolle, Gleißnerische, Schmeichlerische lebt in den Linien eines weichen, schmiegsamen, sinnlichen Körpers, dessen bernsteinfarbener Leib aus einem dunklen Hintergrunde verführerisch aufleuchtet. Ein unheimlicher Glanz geht von den tiefdunklen Augen aus, die locken und verfolgen, ohne daß man sich ihrer magnetischen Gewalt entziehen kann. In vielfachen Windungen umschlingt eine Schlange den Körper, um ihn nimmermehr loszulassen, denn die Sünde kann von der Sünde nicht lassen. Das Weib ist von ihr gefesselt, umschlungen und umgarnt, die glitzernd grüngelb schimmernde Haut der Schlange trägt zur Erhöhung der grausigen Stimmung bei.

Man begreift, daß ein solches Bild in pleinairistischer und impressionistischer Durchführung undenkbar wäre, weil ja die Darstellung der abstrakten Begriffe einer naturalistischen Wiedergabe widerstrebt.

Das gilt natürlich erst recht für Bilder in monumentaler Größe wie den Krieg (Abb. 121). Kein figurenreiches Schlachtengemälde mit einer Fülle von Attributen des blutigen Handwerks in der rein äußerlichen, allegorisierenden Weise eines Rubens oder Wiertz, sondern ein ewig gültiges Symbol.

Der Krieg, ein unbarmherziger Recke, hat die Menschen vor sich her zu Paaren getrieben, ihre Dörfer und Städte in Flammen aufgehen lassen, die Äcker verwüstet und die blühende Flur in ein Leichenfeld verwandelt. Auf einem abgetriebenen Klepper reitet er über die Menschenleiber hinweg, eine kräftige, muskulöse Gestalt mit ehernem Gesichtsausdruck, dem jede menschliche Regung fehlt, das Schwert wie ein Rächer über der Schulter, unerbittlich wie das Schicksal — eine Entsetzen einflößende Gestalt. Seine brutale Macht wird zur Gewißheit durch jene am Boden liegende, krampfhaft zuckende Menschenmenge, die sich in ihrem eigenen Blute wälzt, entsetzlich entstellte Leiber, aus denen die Farbe des Lebens gewichen ist.

Hier ist das Resultat des Krieges dargestellt, das sich stets gleich blieb, ob sich die Völker beim Kampfe der Speere, Pfeile und Bogen oder der Säbel, Flinten und Kanonen bedienten, ob der Krieg infolge der Technik mehr oder weniger raffiniert geführt wurde. Man wird an Verrocchios Colleoni, Rethels reitenden Tod, Böcklins einsamen Reiter erinnert, aber Stuck gab mehr: er vereinigte Linie, Form und Farbe zu einer klangvollen Einheit und fand für das Grausige des Krieges, die Wollust des Kampfes und Hinmordens einen bleibenden Ausdruck. Die Bestie in der Menschennatur wird zu einem grauenerregenden



Abb. 119. Raffael Schuster-Woldan: Im Wehen des Mittags. (Zu Seite 126.)



Abb. 120. Franz von Stuck: Der Tanz.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 126.)

Symbol, das für Berta von Suttners „Die Waffen nieder“ als Titelblatt dienen könnte.

Ein anderes Mal suchte er nach einer malerisch rhythmischen Formel für den „Tanz“ (Abb. 120). Die sinnliche Glut, das Suchen und Finden, das Ineinanderfließen der heißen Empfindung, die völlige gegenseitige Hingabe — welch ein Spiel von Ausdruckslinien, die in ihren Verbindungen eine Schleife bilden! Durch den Rhythmus der Linien und die versteckten geometrischen Figuren werden die Bilder sichtbar. Es ist ein vollendeter Linienstil. —

Von anderen Künstlern wurde Böcklins gesunder Humor mit Glück fortgesetzt und manche liebenswürdige und ergötzliche Arbeit geschaffen, die oftmals aber nur als Varianten anzusehen sind, so Adolf Hengelers „Susanne im Bade“ (Abb. 123). Einen oftmals sarkastischen Beigeschmack haben die Arbeiten von Ludwig von Zumbusch, so „Der Schatzgräber“ und „Die Hochnotpeinlichen“ (Abb. 124 u. 125).

Ohne Böcklin sind die meisten Phantasiemaler nicht denkbar, er hat ihnen die Themen gegeben oder vorbereitet. Auf viele andere hat er eingewirkt wie Georg Schuster-Woldan, der liebenswürdige Märchen in Böcklins Geiste malt, Raffael Schuster-Woldan, der noch von Stuck Einwirkungen erfuhr und selbständig das äußerlich Gefällige und graziös Liebenswürdige hinzufügte, wobei er stark auf die venezianischen Großmeister schielte (Abb. 119).

Während sich nun die Mehrzahl der Künstler in gewisse Richtungen einfügen läßt, sondert sich ein Jüngerer von ihnen ab und spricht eine seltsame, fremde, nie gehörte Sprache: Ludwig von Hofmann.

Man betrachtet viele Maler als notwendiges Übel, gewöhnt sich an ihre Farben und Formen und wagt nicht mehr zu schelten und schimpfen. Das gilt heute schon für Böcklin, Liebermann und Uhde. Aber der jüngere Ludwig von Hofmann muß noch viel über sich ergehen lassen, er ist auch ein gar zu eigenartiger, widerspenstiger Herr. Was die um Liebermann malten ist doch wenigstens immer

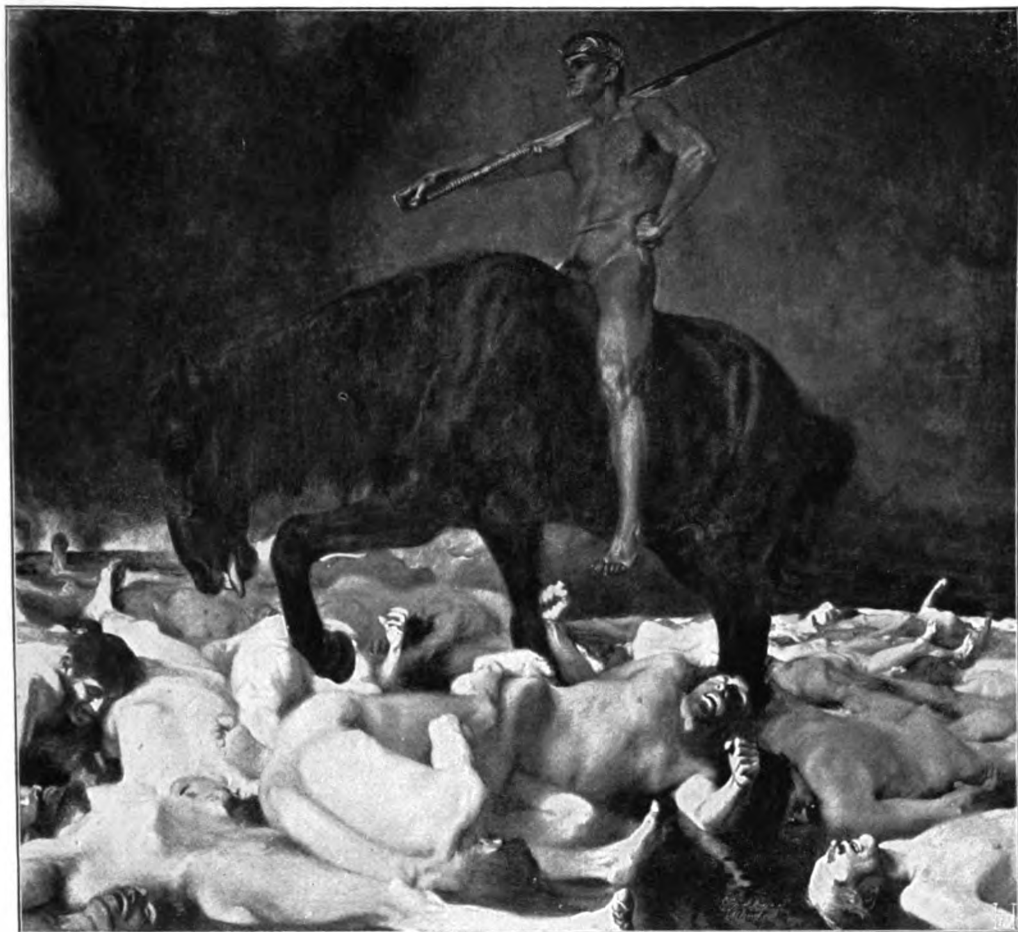


Abb. 121. Franz von Stuck: Der Krieg.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 125.)

noch das Leben dieser Welt, und selbst Böcklin gab immerhin Zustände und Stimmungen, — aber L. von Hofmann — —

Seine Werke fallen heraus, und das oft geschmähte Wort „ein Eigner" steht als Warnungstafel über ihnen. Ob Hofmann zeichnet, für Lithographien Entwürfe anfertigt oder Gemälde malt, bleibt sich gleich. Vollständig losgelöst von allen herkömmlichen Anschauungen sind die Farben und die dargestellte Welt. Alles das, wonach sich die Kunst unserer Tage sehnt, scheint in ihr verkörpert zu sein. Die Seele des Künstlers will sich in Formen, Linien und Farben ausleben. Sie werden zu Trägern von Empfindungen und Stimmungen, die Dekoratives und Ornamentales mit leichtverständlicher Symbolik verbinden.

Die Farben selbst sind bald als Flecken, bald als Punkte in bunt schattierten Linien aufgetragen. Ein Anarchist löst er die Farben in glühende, prismatische Körper auf, als ihre Lebensquelle erscheint das Licht; es durchzittert die Luft, umspielt die Leiber, durchleuchtet die Schatten, flutet bald in vollen leuchtenden, bald in gebrochenen Tönen. Mit dem Pleinairisten sieht er das organische Leben des Lichts und der Farbe, aber diese ist nur ein buntschillerndes Gewand für Menschen, Tiere, Bäume, Felsen, Wasser, deren Formen er meisterhaft mit wenigen Strichen und Linien festhält, was seine zahlreichen Studien bezeugen. Hofmann



Abb. 122. Albin Egger-Lienz: Teufel und Sämann. 1909. (Zu Seite 134 u. 136.)

hat ein selten feines Liniengefühl, eine Sicherheit im Erhaschen und Festhalten der flüchtigen Erscheinung und des Augenblicks. Wer Raffaels Arbeiten sich recht angesehen hat, weiß, daß Umriß und Linie das Ausdrucksmittel seiner seelischen Empfindungen und das Primäre in seiner Kunst war, ebenso bei Hofmann. Nur fließt die Linie nicht bloß groß und edel, sondern zuckt leidenschaftlich nervös und geht mit Form und Farbe zu einer ornamental-dekorativen rhythmischen Wirkung zusammen. Nicht minder wirksam ist der sichere dekorative Aufbau der Flächen und die Verteilung der Figuren im Raum. Alles Leben ist sichtbar gewordene Bewegung: das ist Hofmanns Glaubensbekenntnis. Und der Inhalt?

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer. —
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welkt, das Leben alt —
Und was sie reden, leerer Schall —
Ich bin ein Fremdling überall.
Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt!

Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das *meine* Sprache spricht,
O, Land, wo bist du?
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!

Aus der Stimmung dieser tiefen, sehnsuchtsvollen Weise Schuberts malt Hofmann ein Märchenland, wo die Sonne goldner strahlt, der Himmel heller

leuchtet, wo alles in einem Meer von Licht und Farbe schwimmt, wo die Berge tiefer blauen und sich in den Fluten klarer spiegeln, wo die Früchte am Baume in goldenem Purpurschein glänzen, wo die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt, und, umfangen von paradiesischer Glückseligkeit, aufjubeln und aufgehen in der Freude und Anbetung der Natur, Brüder, einander verwandte Geschöpfe. — O, tiefste Sehnsucht unserer Tage, hervor quillst du aus dem heißen Ringen einer nach Erlösung schreienden Seele!

Wie ein Prophet steht Hofmann auf der Höhe des Berges und schaut hinein in das gelobte Land, in das ein unerforschtes Geschick den Menschen den Eintritt verwehrt, schaut in das für immer verlorene Paradies, dessen Eingang der Engel mit dem Flammenschwerte bewacht. Die Sehnsucht unserer Zeit, eins zu werden mit der Natur, ihr Licht, ihre Farben zu trinken, klingt in den Farbentönen dieses Künstlers wieder.

Die Menschen, die Ludwig von Hofmann malt, sind keusch und rein, ihrer Nacktheit fehlt das sinnliche Element, sie sind sich ihrer nicht einmal bewußt, und ihr natürliches Kleid erscheint ihnen selbstverständlich.

Aus Weltverachtung, aus Ekel vor der gemeinen Wirklichkeit wurde er zum Sänger von Lenz und Liebe, von Jugend und Anmut und für das, was er in der Welt nicht fand, suchte er gleich einem Böcklin in seinen paradiesischen Schilderungen Ersatz, in ihnen setzt er sich mit dieser Welt auseinander und löst sich von ihrer schalen Hohlheit los.

Die Harmonie zwischen Inhalt und Form, an wie vielen Werken wir sie beobachtet haben, in der Kunst Ludwig von Hofmanns findet sie vielleicht den vollendetsten Ausdruck, und was wir in der gesamten modernen Kunstentwicklung als eigenartige Züge aufspürten, ist hier vereint: die Freude an der farbigen Erscheinung, das dekorative Element, die Wirkung durch Farbenflächen, die Stimmungsmalerei, die Gesetze der Freilichtmalerei, das Flüchtige und Momentane, das die impressionistische Kunst auszeichnet, und in einigen Werken jenen Zug in das Große und Monumentale, die für die Raumkunst Bedingung sind (Abb. 129).

Von vortrefflicher Charakteristik sind die Gestalten des „Paradieses“. Wie lernbegierig Adam den Worten Gottes lauscht, wie Eva still für sich darüber nachdenkt,



Abb. 123. Adolf Hengeler: Susanna im Bade. (Zu Seite 126.)



Abb. 124. Ludwig von Zumbusch: Der Schatzgräber. (Zu Seite 126.)

was Gott wohl meinen mag — das ist Leben! Ebenso fein sind die Gestalten gezeichnet, zumal der mädchenhafte geschmeidige Körper der Eva. Einen prächtigen Gegensatz bildet die Gestalt Gott-Vaters — diese ehrwürdige, hoheitgebietende Greisengestalt. Zur Erhöhung des Ganzen dient noch der Rahmen, dessen Linienführung leicht rhythmisch ansteigt und schmiegsam das Jugendliche in ornamentaler Weise nachahmt (Abb. 126).

Eine der reifsten Arbeiten Hofmanns ist der „Frühlingssturm" (siehe Abb. 127). Zusammensichballende Wolkenmassen eilen über die weite See, unruhig folgen die Möwen den Schaumkronen der Wellen. Am Gestade stürmen geschwisterlich eng verschlungene Gestalten vorwärts, und der Wind greift in ihre Haare und bauscht ihre Gewänder. Aber sie trotzen ihm. Kraft und Anmut sind in diesen drei Gestalten vereint, die den Frühling symbolisieren. Es ist ein Werk, das in der Einfachheit der Linienführung und der Ausdrucksformen von monumentaler Wirkung ist. Hofmann ist ein Berufener, Fresken zu schaffen, denn seine Kunst ist dekorativ, aber ob er sich weiter entwickeln wird, erscheint angesichts der Tatsache, daß er sich in den letzten Jahren andauernd wiederholt, auch mit Gauguin liebäugelt, sehr unwahrscheinlich. Hat er sich ausgegeben?

Ludwig von Hofmanns Kunst ist der vollendete Ausdruck eines Zeitalters, das einen temperamentvollen Ersatz für seine Armut in phantasievollen Utopien suchte.

⊠ ⊠ ⊠

Das vornehmste Gebiet für die Phantasiekunst ist zu allen Zeiten die Monumentalmalerei gewesen. Einst verkündete sie den Völkern der Renaissance in gedankentiefen, erhabenen Fresken die Ideen der Zeit. Die große Blütezeit, die ihr im Anfang des Jahrhunderts verheißen zu sein schien, ist nach Cornelius und Rethel schnell verblüht und erloschen.

Böcklin hatte versucht, ihr neues Leben zu geben, wie uns die wenigen Fresken im Museum zu Basel beweisen, aber leider fand sich für ihn nicht wie für Cornelius ein Mäzen, der ihn zu größeren Taten berufen hätte.

Aus modernem Geiste heraus die Freskomalerei wieder zu beleben, ist begreiflicherweise sehr schwer, da die Technik, über die die Alten verfügten, verloren gegangen ist. Zwar haben Kaulbach durch Wasserglasfarben und in neuerer Zeit Peter Janssen, Hugo Vogel, Hermann Prell durch Kaseinfarben versucht, dem Kolorit einen sinnlichen Reiz zu verleihen, und einem Hermann Prell ist dieses

ganz vorzüglich gelungen, wie in den Fresken des Architektenhauses zu Berlin, der Universität zu Leipzig, des Albertinums zu Dresden. Indes mögen diese Künstler technisch immerhin Anerkennenswertes geleistet haben, so fehlt ihnen leider doch die Tiefe und Größe der Phantasie. Was heute an Monumentalkunst ausgegeben wird, das sind meist ins Große übersetzte Tafelgemälde, auf Leinwand gemalt und an die Wand befestigt wie die Gemälde Hermann Prells für den Palazzo Caffarelli. Gerade diesen Künstler haben seine Verehrer als den ersten Meister der deutschen Monumentalkunst auf den Schild gehoben, aber schwerlich mit Recht.

Ihm war für Rom einer der schönsten Aufträge zuteil geworden: das grandioseste Gedicht der nordischen Literatur, die Edda, in ein monumentales Gemälde zu übersetzen. Man hat diese Werke begeistert gefeiert — ich persönlich kann mich mit ihnen leider nicht befreunden. Prell hat sehr viel gelernt und verfügt über ein sicheres Können als Zeichner wie als Maler, aber ihm fehlt die Tiefe und Kraft der Phantasie. Das Bedeutendste bleiben seine landschaftlichen Szenerien mit ihren erhabenem Stimmungsausdruck, aber die Einheit zwischen Mensch und Natur ging verloren. Er blieb im Literarischen stecken, kommt dem Publikum in Frauengestalten entgegen, wobei er oft ins Süßliche fällt.

Meines Erachtens hätte es nur einen Künstler in Deutschland gegeben, der zur Zeit einen solchen Auftrag ausführen konnte: Max Klinger, der in seinen grandiosen Werken „Christus im Olymp“ und „Zeitalter des Homer“ (Leipzig) den Beweis für die Lösung einer literarisch-monumentalen Aufgabe geliefert hat. Er versteht unter Monumentalkunst Raumkunst, d. h. die Verbindung von Architektur, Plastik und Malerei.

Das Werk „Christus im Olymp“ (Abb. 128) muß man sich an der Schmalseite eines Saales als Abschluß denken, der Raum führt alsdann den Blick auf das Bild. Über einem profilierten Marmorsockel erhebt es sich in Form eines Triptychons. Das Mittelbild wird durch hervorspringende Palmenstämme von den Flügelbildern gesondert und alle drei oben durch eine Leiste in Mäanderverzierung abgeschlossen. Unter ihnen befindet sich, durch einen Querrahmen getrennt, eine Predelle, die an den Flügeln durch hervortretende Marmorsockel mit Marmorfiguren im Hochrelief begrenzt ist. Das Hauptblatt behandelt das Thema.

Auf den Höhen des Olymp sind auf blumiger Wiese die glückseligen Götter um Zeus' Thron versammelt: die Götter des Himmels, der Erde, des Meeres und der Liebe. Sonnenglanz liegt über den Höhen, funkelt in breitfächerigen Palmen, in



Abb. 125. Ludwig von Zumbusch: Die Hochnotpeinlichen. (Zu Seite 126.)



Abb. 126. Ludwig von Hofmann: Das Paradies.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 130.)

deren Zweigen Amoretten spielen, über den Lorbeerbäumen und Pinien; nur um die Götterburg, hoch über dem Throne zur Rechten im Bilde, scheint ein Wetter aufzuziehen. Weit in der Ferne rauscht das helleuchtende Meer. In heiterer Ruhe trinken die glückseligen Götter ambrosischen Nektar. Da plötzlich schreitet langsam den Berg heran ein seltsamer Zug: ein hagerer asketischer Prophet, eingehüllt in ein langes, ihn leicht umfließendes Kleid — Jesus Christus, in Begleitung von vier ernsten Frauengestalten, die ein Kreuz tragen. Auf seinem Throne fährt Zeus erschreckt zusammen, die ganze Gestalt bebt, die Augen leuchten unter den buschigen Brauen, sein Bart und Haupthaar wallt, und unter ihm scheint die Erde zu zittern. In der Ferne hört man ein Rauschen, Wetterwolken umziehen langsam die Burg. Erschreckt fahren die Götter auf, Entsetzen erfaßt sie ob der seltsamen, nie gesehenen Erscheinung. Ängstlich springt Ganymed die Stufen des Thrones hinauf und schmiegt sich an den olympischen Herrscher; der aber wehrt ihn ab und sucht die tiefe Erregung zu meistern; er bewahrt die königliche Würde und gibt sich einen inneren Halt, indem er mit der Rechten in die welken Falten seines gealterten Leibes faßt. Seine gewaltige Erschütterung überträgt sich auf die übrigen. Hinter dem Throne stürzt aus dem Lorbeergebüsch des Hains in atemlosem Laufe Pan herbei und sieht, wie sich die Erde öffnet und die Erdgöttin Gäa vor seinen Augen in die Tiefe versinkt. Die Lichtgötter ergreifen die Flucht, der Sonnengott Apollo trägt seine Schwester, die schlaftrunkene Mondgöttin Artemis, davon, und mißmutig, starr vor Schreck, blickt Amphitrite, in deren Schoß Poseidon ruht, den Fremdling mit fahlem Antlitz an. Unwillig steht Hermes mit dem Botenstabe neben dem Throne. Höher den Berg hinauf steigt der Kriegsgott Ares im buntfarbigen kriegerischen Gewand, sein Schwert prüfend, ein zum Kampf bereiter Fechter. Er aber, der wie eine Lichtgestalt im Sternenkleide daherkommt, Jesus, ist die verkörperte Ruhe und der Friede. Vor ihm fliehen entsetzt die Nymphen den Bergabhang hinab, während elende Heiden mit flehend erhobenen Händen um Erlösung ihm nachschreien. Jesus schreitet vorbei an den Göttinnen der Schönheit, die voll Hohn und Spott auf die ihm folgenden frommen Frauen Armut, Keuschheit, Demut und Ge-

horsam herabsehen, und naht sich dem Throne. Da stürzt sich ihm mit flehender Bitte die Göttin der unsterblichen Seele, Psyche, zu Füßen, Dionysos naht, um ihm in echt griechischer Gastfreundschaft die Schale voll Nektar darzubieten, während Eros aufspringt, ihm seine Liebespfeile ins Herz zu bohren. Jesus aber hebt abwehrend und Frieden verkündend die Hand und schaut den erzürnten Gott in ruhiger Würde an, während er mit der Rechten Psyches Hände ergreift, als wolle er sie zu sich emporziehen.

Das ist die einfache Handlung des Hauptbildes. Sie erklärt sich von selbst als eine Verherrlichung des Sieges der Lehre Jesu über die hellenische Kultur. Die Götterburg wird in Trümmer zerfallen, denn die von den Moiren prophezeite Schicksalsstunde, da Zeus seinen Thron dem Gotte der Liebe und der Versöhnung einräumen muß, ist gekommen. Die Götter des Lichts entweichen, umsonst wütet Eros, seine Pfeile prallen an dem reinen, unverwundbaren Herzen des Nazareners ab; der Hohn und der übermütige Stolz der Grazien sind wirkungslos und vergebens, denn das antike Schönheitsideal wird abgelöst durch die entsagende Demut der Tugenden, die die Schönheit nicht in der Verherrlichung des Leibes, sondern der Seele sehen, nicht in dionysisch heiterer Lebensauffassung, sondern in frommer Askese.

Welch tiefe Gedankenschöpfung ist dieses Werk, in dem an kühner Phantasie und an Gedankenarbeit mehr enthalten ist als in unendlich vielen Riesengemälden.

Gewiß ist, daß dieses Gemälde, an dem Klinger etwa zehn Jahre gearbeitet hat, in allen Einzelheiten durchkomponiert ist, aber in einer ganz anderen Weise, als dies sonst üblich war. Es ist eine Schöpfung auf völlig neue Art. Die Verbindung von Plastik, Architektur und Malerei ist von einer großzügigen und geschlossenen Wirkung trotz reicher Gliederung in den



Abb. 127. Ludwig von Hofmann: Frühlingssturm.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 130.)

Einzelheiten und ihrer Ausführung in verschiedenen Materialien. Hier stützt eins das andere.

In dem Hauptbilde vermissen wir den sonst üblichen Bau der einzelnen Gruppen, die Wirkung ist allein durch geschickte Anordnung der Figuren und Gegensätze erzielt. Der Burgberg erscheint freilich etwas klein und gedrückt, die Gestalten der Götter, zumal in dem rechten Flügelbilde, kommen nicht genügend zur Geltung, sie wirken zu sehr als Masse und verlieren an gebieterischem Ausdruck gegenüber den Figuren um Christus; schuld daran sind wohl die Palmenstämme, die das Bild zwar äußerlich, aber nicht innerlich teilen. Aber was will das sagen gegenüber der klaren Anordnung der Figuren im Raume, die sich so groß von dem hellen Hintergrunde abheben und wie die Grazien und ihre Tugenden einander ihre Wirkung bestimmen. Durch die Betonung der horizontalen und vertikalen Linien innerhalb des Bildes kommt der strenge Monumentalstil, der sich in die Flächen des Bildes einordnet, vorteilhaft zum Ausdruck.

Die Farben des Bildes sind klar und leuchtend, und die Stimmung des Ganzen ist einheitlich.

Ja, dieses Werk konnte nur in unseren Tagen als die Frucht kritisch-historischer Erkenntnis erstehen. Klinger ist selbst der ruhig abwägende Kritiker, ihm sind die Götter Griechenlands nicht mehr und nicht weniger als der Gott der Christen. Der Rationalismus unserer Zeit findet in der ruhigen Beurteilung beider Weltanschauungen seinen weitverbreiteten Ausdruck.

Auf der Verschmelzung der griechischen und christlichen Weltanschauung beruht ja noch heut unsere kulturgeschichtliche Entwicklung.

Im Mittelalter überwog die christliche Anschauung, in der Renaissance die hellenische, in der modernen Zeit liegen beide im Kampfe, und aus jenem Zwiespalt der Anschauungen entspringt das moderne Gefühl des Pessimismus. Wir sind die Erben einer zweitausendjährigen Kultur, und die Zeit scheint gekommen, daß ein neuer Messias den Völkern eine neue Heilsbotschaft bringt. Das ist die Sehnsucht, die in unserer Dichtung und Philosophie lebt.

In dieser Schöpfung Klingers haben die Ideen der Zeit ihren literarisch-monumentalen Ausdruck gefunden, den der Meister in seiner grandiosen Gedankenschöpfung für die Aula der Universität Leipzig nicht zu überbieten vermochte, wofür die bestimmte Tendenz, der Jugend die Tage des Hellenentums als Vorbild hinzustellen, die Ursache sein mag.

Klingers Arbeit ist in neuester Zeit hart angegriffen worden, besonders durch Albin Egger-Lienz, der die Frage nach dem Wesen der Monumentalkunst als Raumkunst aufgeworfen hat (Abb. 122 u. 132). Im strengen Sinne ist das freilich Klingers Werk nicht gewesen, weil es nicht aus dem Raum herauswächst, sondern in ihm genau wie ein Tafelbild hineingetragen und zu einem Dekorationsstück wurde. Gewiß ist auch, daß der Reichtum der Materialien, die Verbindung mehrerer Künste sich mit dem strengen Begriff einer Architekturmalerei nicht verträgt, weil man in den Raum etwas ihm Fremdes trägt.

Man kann darum etwas anderes wie Max Klinger wollen, aber daß seine Werke große Werte in sich tragen, wird trotz Egger-Lienz nicht geleugnet werden können. So haben sich denn auch andere Künstler zu dem Leipziger Meister bekannt und, von ihm angeregt, in seinen Gedankenkreisen gearbeitet.

Man denkt zunächst an Otto Greiner, der von allen Ismen herzlich wenig wissen will, sondern vom Handwerk ausgeht (Abb. 136). Das Leitmotiv seiner Kunst ist die Form, die menschliche Gestalt, und zwar ihr anatomischer Aufbau. Mit scharfem Auge für alles Organische der Erscheinung will er alle Bewegungen, die mit ruhiger Kraft den Körper und seine Gliedmaßen durchfließen, zum lebendigen Ganzen verbinden und in wohl überlegte Ausdruckslinien bannen. In der Nacktheit spiegelt sich das innere Leben der Seele am klarsten; ihr singt darum Greiner ein Triumphlied. In allen Formen wird die sinnliche

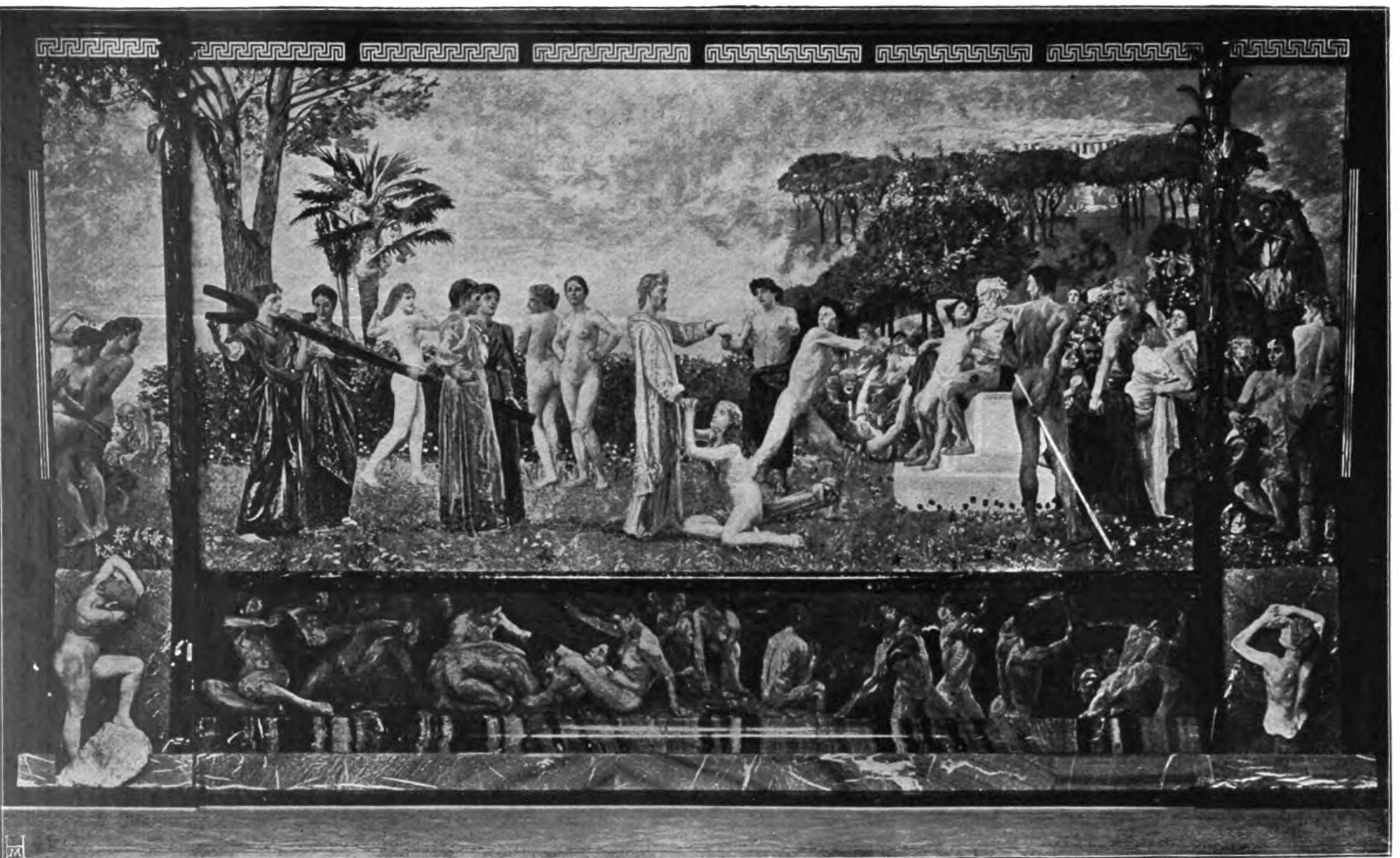


Abb. 128. Max Klinger: Christus im Olymp. (Zu Seite 133 f.)

Kraft und Glut gefesselt, und oftmals scheint es, als wolle sie ihre körperlichen Fesseln sprengen. So werden die Formen zu Trägern von Gedanken bald für das Erhabene, bald für das Niedere, so für die Gestalt des Prometheus, des Teufels, der Wollust und Sünde. Im Mittelpunkte all seiner Arbeiten steht die sinnliche Schönheit des Weibes, das durch seine üppigen Reize den Mann in seine Arme lockt. Dabei verliert sich Greiner niemals in Lüsternheit oder Süßlichkeit, sondern er konstruiert den Typus der Kraft und des sinnlich gesunden Lebens. Als Darstellungsmittel steht die Zeichnung obenan. Am bekanntesten ist Greiner bisher als Griffelkünstler geworden, denn die Zahl seiner Gemälde ist gering. In diesen, so im „Prometheus", im „Odysseus und den Sirenen" liebt er helle leuchtende Farben wie Klinger, die auch bei ihm trotz ihres Eigenlebens eine sekundäre Rolle spielen. Dieser Deutsch-Römer (denn Greiner lebt in Rom) ist auf dem besten Wege, die Kunst in die Bahnen des Cornelius zurückzuführen, nur daß er unter den Einflüssen von Feuerbach und Marées seine Gemälde tektonisch aufbaut und das fließende Spiel von Licht und Luft wiedergibt.

Auf ein paar andere Künstler, die sich in ähnlichen Gedankengängen ergehen, sei hier der Vollständigkeit halber hingewiesen: Georg Kolbe, August Brömse, Johannes Bossard.

Man muß hier im Zusammenhange auch an den Deutsch-Russen Sascha Schneider denken, der für seine Gedanken nach einem bildkünstlerischen Ausdruck sucht und Linie und Form in den Dienst der Symbolik stellt, die Motive gern orientalischen Vorstellungen entlehnt. Dabei will er ähnlich wie einst Polyklet den menschlichen Körper in der vollkommenen Schönheit seiner physischen Bildung — die kanonische Schönheit — darstellen, wobei er als Maler weder Licht- noch Raumwirkungen erstrebt, sondern zur Fläche zurückkehrt. Indem alle Einzelheiten zurücktreten, soll Einfachheit gepaart mit Würde aufleuchten, wie einst in den Wandmalereien des alten Orients (Abb. 118).

Weitab von diesen Gedankengängen steht nun Albin Egger-Lienz. Er will, daß der Wandschmuck aus dem Raume heraus und mit ihm organisch zusammenwächst. Darum finden wir für die Handlung den Schauplatz nur angedeutet, und die Gestalten heben sich von hellen Wandflächen als Silhouetten ab. Der Raum und die Farbengebung bewegt sich in braunen und braunroten Tönen, zu denen höchstens noch schwarze und rote in beschränktem Maße hinzutreten, um Einzelheiten zu betonen (Abb. 122). Auch er gibt Symbole und Typen und vermeidet wie Rethel alles Gleichgültige und Nebensächliche, was von ihnen ablenken könnte; er schildert König Etzels Einzug in Wien und beschränkt das Menschengewimmel auf neun Personen, die zu Vertretern eines heroischen Zeitalters werden. Ein andermal steigen die Lebensalter der Menschen als Zimmerleute auf ein Balkengerüst (Abb. 132). Wie einfach klar und verständlich ist diese Komposition, daß es keiner tiefsinnigen Erklärung wie bei Klingers grüblerischen Gedankengängen bedarf! Man muß für eine öffentliche Architektur-Malerei diese Symbolik als gesunden Weg zu einer Volkskunst begrüßen, da Arbeiten wie „Christus im Olymp" oder „Das Zeitalter Homers" doch nur den geistig oberen Zehntausend verständlich sind. Egger-Lienz wendet sich von den aristokratischen Typen im hellenisch-römischen Stile ab und dem rustikalen germanischen Rassetypus zu, er opfert die kanonischen, archaisch konstruierten Figuren der Klinger, Greiner, Sascha Schneider u. a. dem Naturalismus, wobei man freilich oft Plastiken von Franz Metzner in den Flächenstil übersetzt zu sehen glaubt. Ob man solchen Arbeiten gegenüber nicht geradezu von einem sozialen Symbolismus sprechen kann? Sie sind sicher aus tiefinnerlichem Geiste geboren und huldigen der Rasse. Daß aber das Wollen des Künstlers bereits eine befriedigende Lösung gefunden hat, wird man angesichts der gar zu tektonisch und darum kalt wirkenden Kompositionen, der eintönig reizlosen Farbengebung, der Übersetzung bildhauerischer Formen in die Flächen schwerlich behaupten können. Der Maler, der seine Arbeiten mit einem großen

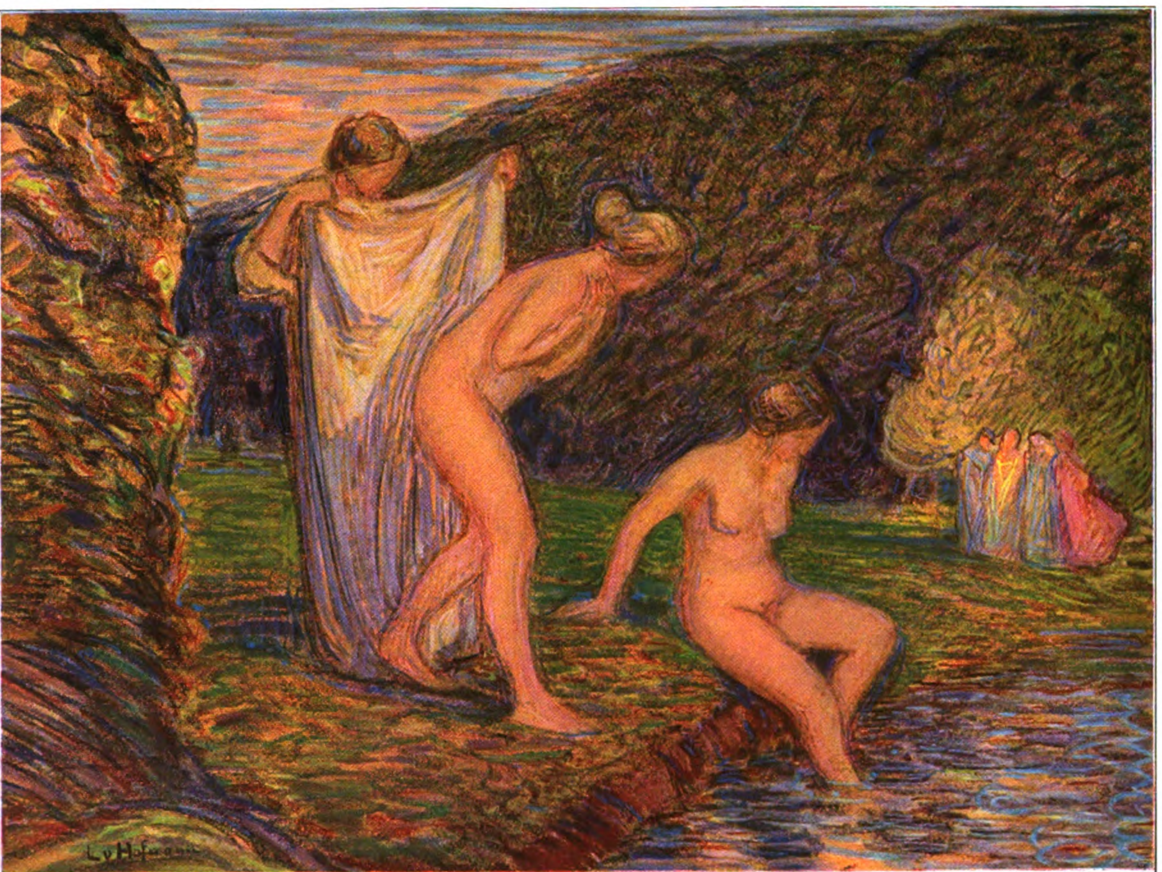


Abb. 129. Ludwig v. Hofmann: Waldwiese. (Zu Seite 129.)



Abb. 130. Karl von Marr: Der Jüngling zu Nain. (Ausschnitt.)
Verlag von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 80.)

Aufwande von gelehrten Auseinandersetzungen theoretisch rechtfertigen will, beweist oft nur, wie weit er von seinen Theorien entfernt ist.

Wer unparteiisch den unerquicklichen Auseinandersetzungen der Parteien zuschaute, wird entdecken, daß auch der Schweizer **Ferdinand Hodler**, der gleich Klinger zu den von Egger-Lienz Angegriffenen gehörte, eine durchaus wahlverwandte Natur ist, denn auch er liebt die Beschränkung auf das Wesentliche, drängt das Massenereignis in wenigen Gestalten zusammen, so in Bildern wie dem „Rückzug bei Marignano" oder dem „Auszug der Studenten" für die Jenaer Universität (Abb. 133). Was nun Hodler von Egger-Linz unterscheidet, ist die Wiedergabe der Gestalten nicht als plastischer Erscheinung innerhalb der Fläche, sondern als Silhouetten, von Linien umrissen, die ein Eigenleben führen und zum Ausdrucksmittel von Empfindungen werden. In dem Bemühen, alle Personen zu Trägern der Handlungen und Empfindungen herauszuarbeiten, geht es leider ohne Übertreibung nicht ab. Diese reizvollen, fast geometrisch wirkenden Silhouetten heben sich wie bei Egger-Lienz von der hellen Wand ab, und die räumliche Schilderung für die sich abspielende Handlung ist so gut wie ausgeschaltet. Hodler will Symbole für urewige Empfindungen festhalten. So schafft er Typen für die Unendlichkeit, die Verzückung, die Nacht, die Lebensmüden, deren Formulierung ein Ausspruch des Künstlers recht verständlich macht: „Wir alle haben unsere Freuden und unsere Schmerzen, die nur Wiederholungen jener der anderen sind, und die nach außenhin durch die gleichen oder analogen Gesten sichtbar werden." Diese Gedanken haben den Künstler dahin geführt, die Natur zu ideologisieren, seine Gestalten sind zeitlos, darum umschließt auch ein zeitloses Gewand, mehr eine prall anliegende Hülle, ihre Körperformen. Mit Sascha Schneider hat Hodler die Vorliebe für die Symmetrie des Körpers, vornehmlich des Gesichtes gemein, was ihnen freilich wie den Heiligen der byzantinischen Mosaizisten einen steifen, starren Ausdruck gibt. Um seinen Ideen einen möglichst wirksamen Ausdruck zu geben, liebt der Maler gleich den alttestamentlichen Dichtern den „Parallelismus membrorum", und zwar in Gestalt von lotrecht nebeneinander sitzenden, schwebenden oder stehenden Figuren, die durch Rhythmus der Linien gleich Klangfiguren wirken. Es ist eine abstrakte Kunst, aus einer Gedanken- und Ideenwelt geboren, die das



Abb. 131. Otto Greiner: Prometheus. (Zu Seite 134.)

Dasein bitterlich ernst nimmt und von den Qualen des Lebens spricht, da sie sich nicht wie die Böcklins in eine Schönheitswelt hineinzuträumen vermag. Wie Zentnerlast liegt Sorge und Gram auf Hodlers meisten Gestalten, als wären sie aus seelischen Leiden gleich denen Michelangelos geboren. Nur verkörperte der große Florentiner menschliche Leiden in Heldengestalten und suchte in seinen Figuren den Gedankenreichtum des Symbols zu erschöpfen, während der Schweizer Maler sich einer Reihe von Einzelfiguren bedient, die er zu einer rhythmischen Kette zusammenschließt, übrigens von ästhetischen Gesichtspunkten eine sehr anfechtbare Lösung. Jedenfalls auch hier in der Symbolik ein soziales Empfinden wie bei Egger-Lienz. Wenn nun auch bei Hodler die Farbe eine untergeordnete Rolle spielt, so ist er im Gegensatz zu diesem erheblich farbenfreudiger und dekorativer, wie es für die Raumkunst notwendig ist. Es ist schwer zu sagen, wer von beiden der bedeutendere ist; gewiß ist, daß sie sich sichtbar von dem Dekorationsstil Klingers abheben und etwas völlig Neues erstreben.

Die Raumkunst dieser Phantasiemaler ist langsam und folgerichtig aus jenem Streben nach Dekoration heraufgekommen, das ein Kennzeichen der modernen Kunst überhaupt ist und in der Landschaft der Impressionisten sich bereits sichtbar regte.

Darum fehlt es auch nicht an Versuchen, die Landschaft zu monumentalisieren, so in bildmäßiger Wirkung bei Hermann Hendrich und Fritz von Wille in Düsseldorf, und als Raumkunst in mehr dekorativer Auffassung und Stilisierung im Künstlerkreise der „Scholle". Hier muß man an Fritz Erlers Freskenzyklus „Die Jahreszeiten" im Kurhause zu Wiesbaden denken (Abb. 134). Vor diesen Schöpfungen erinnert man sich an feintonige Teppiche. Die Landschaft ist stilisiert, und große Linien halten ihre einzelnen Partien zusammen. Ebenso flächenhaft aufgefaßt sind die Gestalten, die durch Umrisse silhouettenhaft sich abheben. Die Farben wirken in ihren Abtönungen und ihrer Leuchtkraft diskret, denn die räumliche Umgebung ist eine prunkhafte und spielt in allen Tönen, so daß sich die Bilder diesem architektonischen Rahmen unterordnen.

Der Wunsch, eine eigene von der Natur sich möglichst loslösende Raumkunst zu finden, hat weiter zu einem ornamentalen Stil geführt, der Mensch und Natur auflöst. Als Hauptvertreter dieser Richtung ist der Wiener Gustav Klimt anzusehen (Abb. 135). Seine Phantasiegebilde schimmern und leuchten wie Mosaiken, strömen eine verführerische Atmosphäre aus und haben den exotischen Reiz orientalischer Linienkunst. Wie Sinfonien wogen die Farben und steigern das Arabeskenartige der Zeichnung. Im Gegensatz zu Arbeiten von Egger-Lienz, Hodler, Erler entbehren sie der Schlichtheit und verlangen nach erläuternden Erklärungen, da diese gemalte Philosophie und Symbolik kaum zu entziffern ist. Begreift man auch, was Klimt will, so muß man doch bedauern, daß sich soviel zeichnerisches und malerisches Können in derartige unfruchtbare groteske Spielereien verliert. Denn das Ornament ist immer nur bestimmt, zu bekleiden, hat kein selbständiges Leben, kann, abgesehen von Kultzeichen, z. B. den altorientalischen, altgermanischen, christlichen, nicht zur Ausdrucksform jedweder Gedanken und Ideen werden. Auch kann man wohl Menschen stilisieren und hierbei namentlich im Angesicht Ideen verkörpern, aber eine Verbindung beider Elemente ist ein Unding, weil das Ornament nicht mehr als organische Funktion zu der schon zum Ornament gewordenen Menschengestalt hinzutreten kann. Klimt ist Graphiker, aber kein Monumentalmaler; seine spielerische Materialkunst ist durch und durch unmännlich und dabei von einer übersinnlichen, duftig verschwimmenden Formensprache, die aus dem Haschischrausch, aber nicht ohne dessen üblen Nachgeschmack geboren zu sein erscheint.

Es ist der Fluch unserer Zeit, daß man allem Überspannten und Rätselhaften ein Triumphlied singt, immer vom Unverstande der blöden Menge und der Geistesarmut der Ästhetik redet, wenn sie sich gegen solche dekadenten und krankhaften Offenbarungen auflehnt, und es ist umgekehrt bedauernswert, daß sich Leute

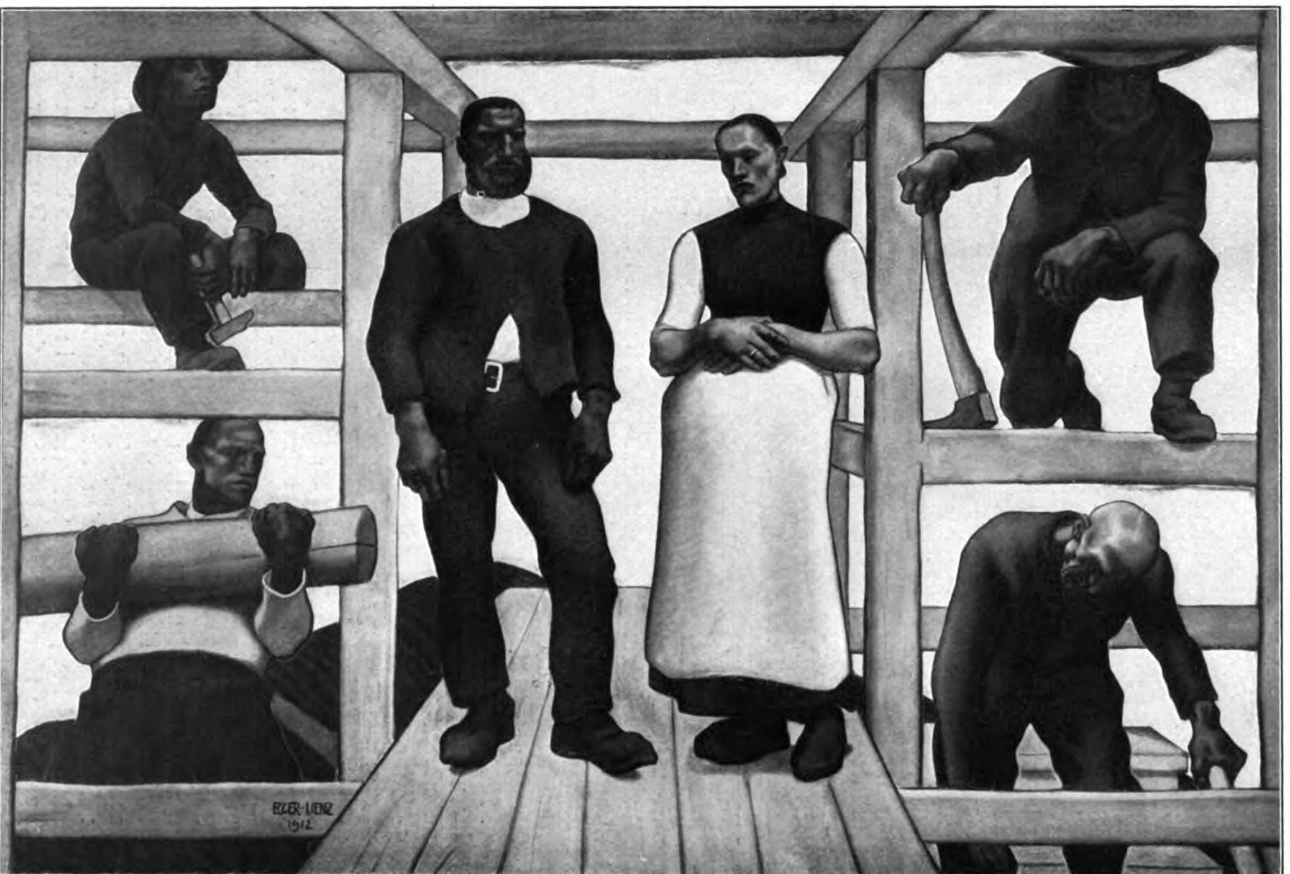


Abb. 132. Albin Egger-Lienz: Das Leben. 1912. (Zu Seite 134 u. 136.)



Abb. 133. Ferdinand Hodler: Auszug der Jenaer Studenten. Jena, Treppenhaus der Universität. (Zu Seite 137.)



Abb. 134. Fritz Erler: Der Winter. Wiesbaden, Neues Kurhaus. Mit Erlaubnis des Verlages der Jugend. (Zu Seite 139.)

finden, die mit schillernden Worten das Unvollkommene, Unnatürliche und Widerliche als künstlerische, womöglich geniale Offenbarungen preisen.

⊠ ⊠ ⊠

Welch ein wirres Durcheinander von Bildern in allen Lagern! Man glaubt in einem Treibhaus zu sein, wo blütentragende Bäume und Blumen aus aller Welt gedeihen, seltsame Gebilde, sich hier zu Gruppen und Familien zusammenschließend — dort aber auseinanderstrebend.

So vielartig sind die Äußerungen der modernen Malerei, so kräftig regt sich das individuelle Leben — es ist ein Quellen und Rauschen.

Und wenn Richard Dehmel einmal im überschwenglichen Gefühle des Dichters ausruft: „Ich und die Zukunft — — —", so können das auch die Maler unserer Tage, ganz gleich, ob Naturalisten oder Phantasiekünstler. Die Nachwelt wird über sie ernst zu Gericht sitzen, aber sicher werden sie weiter wirken und viele Werke — die auserlesenen unter den vielen — werden eine Quelle der Freude und des Genusses für Tausende bleiben: man wird sich in sie versenken, wie in die Schöpfungen früherer Zeiten, die einst auch den Stempel modern trugen. Denn modern waren in ihren Tagen ein van Eyck, Donatello, Michelangelo, Holbein, Rembrandt, weil sie Bahnbrecher und Entdecker waren. Das aber haben unsere Maler mit den Genannten gemein: sie sind keine Epigonen, sondern Indi-



Abb. 135. Fritz Klimt: Jurisprudenz. (Zu Seite 139.)

vidualitäten, die nicht wie die Akademiker in ausgefahrenen Geleisen kutschieren wollen.

Die Größe des Kunstwerkes beruht aber im letzten Grunde auf der kraftvollen Persönlichkeit, die es schuf. —

Wenn Mißverstand, Hohn und Spott die moderne Malerei in Deutschland begeifern — was tut's!

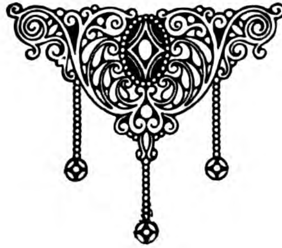
Viel Feinde, viel Ehr'!

Unser Volk wäre reif, sein Testament zu machen, fühlten Männer nicht Kraft genug, einen Tempel ihres Denkens zu errichten, um darin Wahrheiten zu verkünden, die sie für richtig hielten.

In Hader und Streit haben sie Bausteine zu einem neuen Tempel zusammengetragen, genau wie die Bildhauer, Dichter, Komponisten, Naturforscher und Religionsphilosophen unserer Tage — Steine, die sprechen und erzählen von dem Ringkampf der Weltanschauungen.

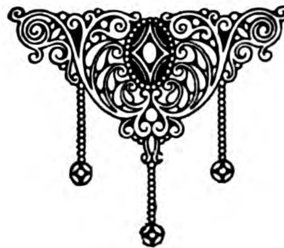
Die Baugrube des neuen Tempels ist gegraben! Wer aber gibt ihm die Denkmalsgestalt, daß sie wie eine Pyramide durch die Jahrtausende ragt?

Wir Lebenden stehen wie Moses auf dem Berge und schauen hinab in das noch von wogendem Nebel umwölkte Tal.






Künstlerverzeichnis.








Princeton University Library
32101 067620474

